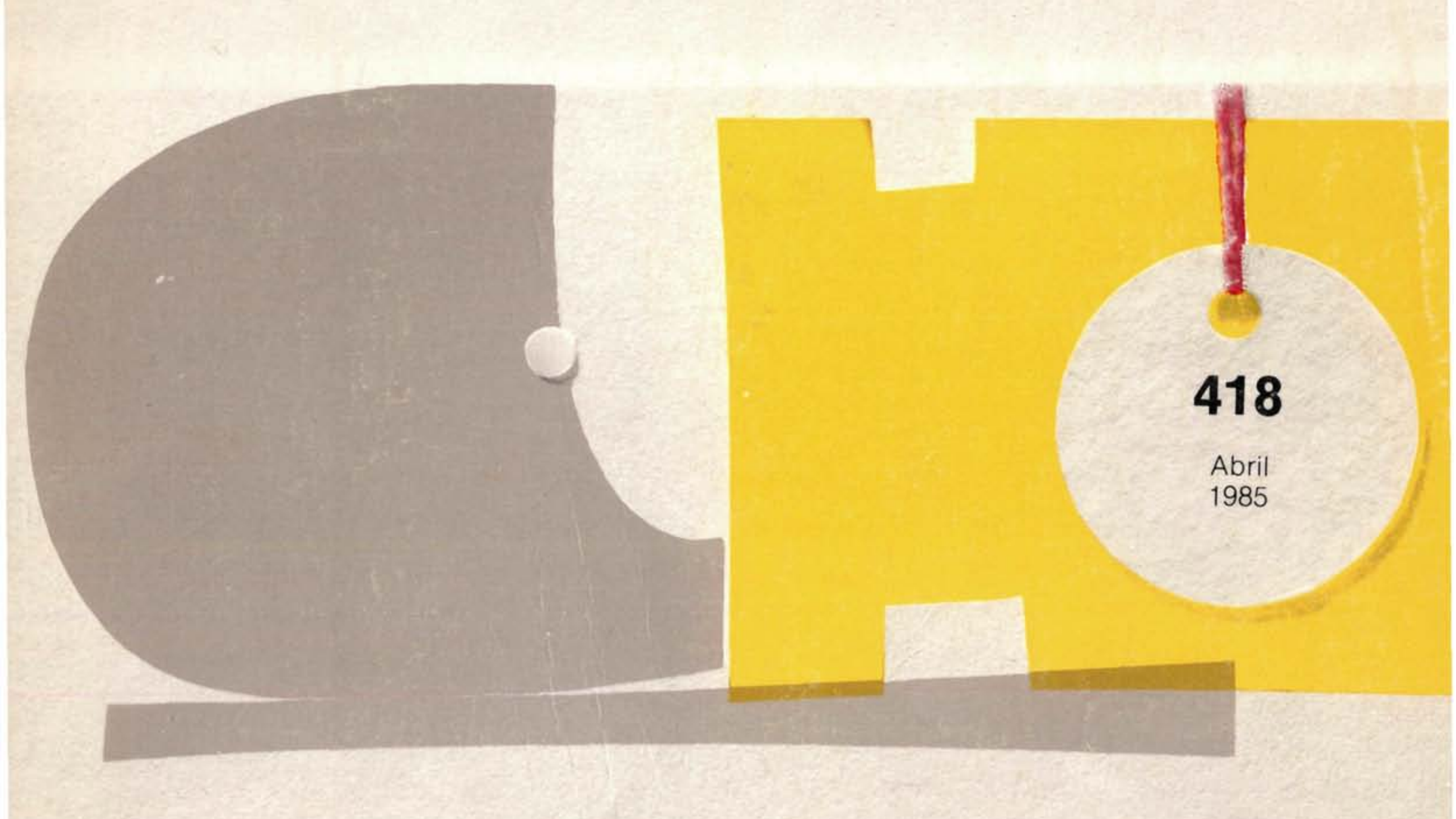
RICARDO GULLÓN: Sombras de Juan BENET
OVIDIO GARCÍA REGUEIRO: La expedición de Gil Dávila
EMILIO DE SANTIAGO: El jardín islámico
Poemas de Carlos Edmundo de ORY y Jean Claude MASSON
Relatos de José Alberto SANTIAGO y Rafael PÉREZ ESTRADA
Textos sobre la narrativa latinoamericana, la república en Chile,
Georges THILL, José MARTÍN RECUERDA,
Anna AJMATOVA y Roberto JUARROZ



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

418

Abril
1985

PRESIDENTE: José Antonio Maravall. DIRECTOR: Félix Grande. JEFE DE REDACCIÓN: Blas Matamoro. SECRETARIA DE REDACCIÓN y ADMINISTRACIÓN: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos, 4. Madrid-3. Teléfono 244 06 00, extensiones 267 y 396. DEPÓSITO LEGAL: M. 3.875/1958. ISSN: 0011-250-X. IMPRIME: Gráficas Valencia, S. A. Los Barrios, 1. Polígono Industrial Cobo Calleja. Fuenlabrada (Madrid).

INVENCIONES Y ENSAYOS

NOTAS

LECTURAS

Invenciones y ensayos



Figura antropomorfa. Estilo tayrona (Museo del Oro, Bogotá).

Oro y descubrimiento: la expedición de Gil González Dávila

En los años del alba americana, *expediciones de descubrimiento* y *búsqueda de oro* fueron términos entrelazados en los relatos de quienes las protagonizaban. Así hemos podido verificarlo en aquellos escritos relativos a expediciones por la costa del Pacífico centroamericano que han sido la fuente documental utilizada en el presente trabajo.

En este artículo vamos a referirnos a los resultados obtenidos en la primera exploración que, por la Mar del Sur y desde Tierra Firme, alcanzó parajes nicaragüenses: la realizada por Gil González Dávila en 1522, quien posteriormente y desde Santo Domingo informaba al monarca [1] de la buena fortuna de la misma: «para que vuestra magestad sepa como, loores a Nuestro Señor y su gloriosa Madre, yo llegué a Panamá, que es en la Mar del Sur de Tierra Firme, de buelta del *descobrimiento* que vuestra magestad me mandó hazer, a cinco días de junio del año pasado de quinientos e veynte e tres años, con *ciento y doze mill pesos de oro,* la mitad dello muy baxo de ley, que los caciques de la costa al Poniente dieron de serbicio para vuestra magestad...»

Esta referencia al metal áureo no quiere decir que tal fruto fuera el exclusivamente perseguido en el descubrimiento. La consecución de oro suponía, sin duda, el factor distintivo del éxito de la expedición, pero también en la Relación se evidenciaba interés hacia las tierras exploradas —su configuración, condiciones generales e índole del itinerario recorrido—, y atención hacia las características de las poblaciones —su conversión, rasgos culturales y eventuales servicios que de su número podía obtenerse—: «... dexo tornados cristianos —decía— 32 mill y tantas ánimas así mesmo de su voluntad, y pidiéndolo ellos, y quedan andadas por mar desde la dicha Panamá, de do partimos, 650 leguas al Poniente, y en este comedio quedan descubiertas por tierra, que yo anduve a pie, 224 leguas en las cuales descobrí grandes pueblos y cosas hasta que topé con la lengua de Yucatán,..»; hechos de los que daba amplio detalle en su relato, y datos que completaba el Tesorero Andrés de Cerezeda, también partícipe en la expedición, con cuyas cuentas podemos determinar los resultados de la misma y calcular su rendimiento [2].

Sin embargo, el escueto cómputo de las distancias cubiertas, los bautismos logrados y el valor y calidad del oro rescatado, no dicen todo sobre las posibilidades abiertas por la expedición de Gil González: ésta dejaba entrever la probabilidad de una rentable explotación económica de aquellos territorios y unas promisorias

[1] ARCHIVO DE INDIAS.—Patronato.—Simancas.—«*Descubrimeinos, poblaciones y descripciones tocantes a Tierra Frime.—Años 1590-1597*» (escrito de 6 de marzo de 1524, de Gil González Dávila al Emperador Carlos V, sobre su expedición a Nicaragua). Publicado por MANUEL M. DE PERALTA, en *Costa Rica, Nicaragua y Panamá en el siglo XVI. Su Historia y sus límites.—Documentos inéditos;* (Madrid, 1883, pág. 3.).

[2] *Ibídem:* pág. 27 («Itinerario y cuentas de Gil González Dávila, por el Tesorero Andrés de Cerezeda»).

expectativas en cuanto al logro de la esperada comunicación entre el Caribe y la Mar del Sur. Pero, igualmente, el futuro de aquellas regiones quedaba condicionado por las instituciones establecidas y la mentalidad e intereses imperantes en las zonas del Nuevo Mundo ya incorporadas al imperio español. En este sentido, es preciso no olvidar que la expedición de Gil González Dávila tenía lugar tan sólo a los treinta años de haberse llevado a cabo el descubrimiento colombino; es decir, dentro de los años de 1494 a 1530 que constituyeron la llamada fase del «oro antillano» (en la que con el oro de las islas se computó el logrado en Tierra Firme): un período en el cual el metal áureo tuvo absoluta primacía, al no haber hecho acto de presencia la plata más que de forma simbólica [3].

Por ello, aunque brevemente, conviene hacer referencia al desenvolvimiento de las relaciones hispano-indias durante aquel «ciclo del oro», conocer las motivaciones que podían impulsarlas teniendo en cuenta los antecedentes y las exigencias de índole económica que dinamizaban el proceso de expansión europea. Estas particularidades constituyen rasgos configuradores de los sucesos de la época: su consideración nos permitirá el mejor entendimiento de los hechos derivados del primer contacto español con los pueblos indígenas del litoral costarricense y nicaragüense del Pacífico.

Descubrimientos geográficos y mentalidad europea

Hay ocasiones en la Historia en que determinados acontecimientos, o por mejor decir la concurrencia de ciertas circunstancias, sirven de heraldo a una nueva era. Uno de esos momentos augurales surge a fines de la Edad Media y encarnará una de las más profundas transformaciones en el acaecer humano: el desbordamiento de Europa más allá de sus propios confines espaciales [4]. A partir de entonces, el hombre europeo —la minoría protagonista del proceso— se sentirá impelido por una necesidad de ruptura con los límites que le constreñían y arrastrado a superarlos por un impetuoso fluir de energías. La expansión occidental —más allá de la trascendente interrelación económica planetaria que planteará—, supondrá el comienzo de «la progresiva entrada en comunicación de casi todas las civilizaciones, en promesa, ya, de una historia *única* de la familia de los hombres» [5].

Pero esta proyección del Viejo Continente —que alcanzó su cenit en el transcurso del siglo XV y principios del XVI—, no surgió como fruto del azar, sino de la previa

[3] Según Hamilton (*«American Treasure and price revolution in Spain»)*, se inicia la llegada de plata a Sevilla en el tercer decenio del siglo XVI, aunque en principios su cantidad no fue importnte (148 Kg. de plata, frente a los 4.889 Kg. de oro en la década de 1521 a 1530). Partiendo de los datos sevillanos, desde 1503 a 1530 el oro llegado habría sumado 19.007 Kg. y 148 Kg. los de plata, por lo que teniendo en cuenta que la «ratio» oro-plata fue de 1 a 10,11 en aquellos años, el valor del oro que llegó fue unas 1.300 veces superior al de la plata recibida.

[4] Como antecedentes de los grandes descubrimento geográficos de los siglos XV y XVI, cabe registrar los viajes por vía terrestre, hacia Oriente, iniciados en la segunda mitad del siglo XIII (Piano di Carpine, los Polo, Guillermo de Rubriquis), y las expediciones marítimas por la fachada atlántica africana, a fines del siglo XIII (Guido y Hugo Vivaldi) y en la primera mitad del siglo XIV (Lancellotto Mallocello y los mallorquines Jaume Ferrer, Francesc Desvalers y Domingo Gual).

[5] CHAUNU, PIERRE: *La expansión europea (siglo XIII al XV)*. Ed. Labor, 1972, pág. 21.

existencia de unos hechos, medios e incitaciones que la posibilitaban, así como de la presión de complejas realidades económicas plenamente actuantes, aunque condicionadas por el nivel de desarrollo de las sociedades con las que occidente tomó contacto: de aquí las distintas formas de relación establecidas por los europeos en Guinea, América y Asia.

La irrupción de Europa en el orbe supuso el inicio de la Modernidad. Sin embargo, la proximidad cronológica del medievo y la vigencia de muchas de sus formas y modos de conducta implicó el trasvase a ultramar de prácticas e instituciones —jurídicas y económicas— de clara raigambre medieval. Así, el trato portugués con las costas africanas se inspiró en el modelo de las tradicionales factorías de comercio mediterráneas, o sistema de «a baratto», con intercambio de mercancías sin intervención monetaria. Igualmente, en la organización de los viajes de exploración y en los contratos que los regulaban, pervivieron ecos de los antiguos ejemplos itálicos de vínculo mercantil [6].

Inicialmente, el lucro en el trato comercial constituyó el móvil más evidente de las expediciones, y la factoría monopolizada el instrumento utilizado para su consecución. Respecto de los portugueses en Africa —como después los españoles durante los primeros años de su presencia antillana—, la conquista territorial fue precedida por la mera colonización mercantil. Pronto, sin embargo, en el caso del Nuevo Mundo, se rompió con el monopolio pactado al organizar su descubrimiento, propiciándose una más generalizada concesión de licencias para la conquista, señoreamiento y explotación de territorios y poblaciones [7]. De aquí que en la ulterior incorporación de la América continental, se actuase ya bajo la concepción del privilegio económico vinculado a los derechos feudales de conquista.

Esta pervivencia de las concepciones medievales se aprecia en la expansión castellana en el Atlántico y en la organización de la misma, ya que ciertas instituciones que serían esenciales en la América española, como los virreinatos, los adelantados y las encomiendas, venían teniendo ya vigencia en la península Ibérica. El contrato sobre las Canarias establecido entre Enrique III y Juan de Béthencourt, presentaba unas características puramente medievales parecidas a las que se establecerían, nueve décadas después, en las capitulaciones colombinas [8]. Estas capitulaciones —opina Chaunu— dieron a la América española, antes de nacer, un tono de arcaísmo jurídico. Por ejemplo, en cuanto a sus aspectos económicos, podemos considerar que el acuerdo entre Colón y los Reyes Católicos recogía ciertos criterios de un tradicional contrato

---

[6] Los modelos tradicionales —«commenda» y «colleganza»— eran sociedades mercantiles efímeras (establecidas para una sola operación). En la sociedad comanditaria, el socio viajero no aportaba capital; en las de «colleganza» o «societas maris», el comerciante viajero completaba la aportación del socio capitalista, contribuyendo con una fracción de capital a la empresa comercial que se emprendía.

[7] En el caso americano, según Chaunu (*op. cit.* pág. 141), «hasta 1516 la empresa del descubrimiento, de anexión y conquista tuvo por única base de partida Santo Domingo, y luego Santo Domingo y Cuba. *Por regla general la colonización precede a la conquista, no la conquista a la colonización.* Desde Santo Domingo, simple factoría adquirida en un principio sin violencia, se inició el proceso que desembocaría en la conquista».

[8] MASÍA, ANGELES: *Historiadores de Indias - América del Sur.* Estudio preliminar, pág. 17. (Ed. Bruguera, 1972).

de «colleganza», si bien prolongado en el tiempo: el descubridor (comerciante viajero) se aventuraba con su persona y aportaba un mínimo del capital en riesgo, en tanto que la Corona (socio capitalista) proporcionaba la mayor parte del capital requerido por la empresa, aunque físicamente no participaba en la expedición. Al distribuir los beneficios societarios, los gajes económicos del descubridor se completaron con la recepción de honores y privilegios permanentes [9], pero aunque la concepción medieval de las condiciones capituladas tenía pretensiones de perdurabilidad, la realidad acabó imponiéndose: el inviable monopolio que establecían no resistió ni una década y en 1499, por decisión del poderoso delegado de los reyes, don Juan Rodríguez de Fonseca, se concedió licencia (a Alonso de Ojeda) para explorar en dirección a Tierra Firme, con quiebra de la exclusiva del Almirante.

Roto el monopolio colombino, se multiplicarían las expediciones supuestamente descubridoras, pero en la práctica simples operaciones de «rescate» [10], al igual que se generalizaron las capturas, sometimiento y forzado servicio de la mano de obra indígena como fuente de beneficio compensatorio. Consiguientemente, la finalización de la concesión inicial significó que el Nuevo Mundo quedaba abierto a la conquista y explotación generalizada de recursos y poblaciones, pero ahora mediante expediciones organizadas y financiadas por particulares, aunque bajo autorización real. La nueva política supondría también propiciar la extensión y consolidación de la encomienda [11], entendida como retribución por los desembolsos y esfuerzos privados invertidos en las expediciones [12].

Decía José de Acosta en su *De procuranda indorum salute,* reflexionando sobre aquella institución, que *«habiendo los particulares descubierto y conquistado a sus expensas* gran parte del Nuevo Mundo, padeciendo increíbles trabajos y teniendo que vencer grandísimas dificultades», esto determinaba que las capitulaciones acordadas con el rey

---

[9] Las prerrogativas otorgadas a Colón consistían básicamente en su nombramiento vitalicio como Almirante, Virrey y Gobernador General «en las islas y tierras que por su mano e industria se descubrieren o ganaren» y la transmisión hereditaria de aquel Almirantazgo a sus sucesores. Económicamente, las Capitulaciones de Santa Fe estipulaban una financiación relativamente modesta de la operación (dos millones de maravedíes —según Chaunu—, o un millón seiscientos mil, el equivalente a 14 ó 15 Kg. de oro —según Pierre Vilar—). La Corona adelantaba 1.140.000 maravedíes y Colón un octavo de los demás gastos. La participación del genovés en los resultados del descubrimiento quedaba garantizada por el derecho al 10 por 100, deducidos todos los gastos, sobre «cualesquiera mercaderías, siquiera sean perlas preciosas, oro o plata, especería y otras cualquier cosas y mercaderías de cualquier especie, nombre y manera que sea que se compraren, trocaren, hallaren, ganaren o hubieren dentro de los límites de dicho almirantazgo».

[10] CHAUNU, PIERRE: *Op. cit.,* pág. 140.

[11] La encomienda castellana consistía en «la cesión, por el soberano, de territorio, ciudades, poblaciones, castillos y monasterios, con poderes de gobierno y *el derecho a percibir los ingresos, o una parte estipulada de ellos, y los servicios debidos a la Corona por los habitantes comprendidos en su área...* En su aspecto jurisdiccional, la encomienda fue un cargo de gobierno, el comendador o encomendero, ejerciendo la autoridad de la Corona en el área afectada; y en su aspecto territorial constituía un patrimonio temporal». (Robert. S. Chamberlain: «Castilian Backgrounds of the Repartimiento-Encomienda, págs. 19-66) citado por LESLEY BYRD SIMPSON en *Los conquistadores y el indio americano.* Ed. Península, 1970 (pág. 26, nota 25).

[12] La encomienda indiana —retoño en el Nuevo Mundo del sistema feudal español—, fue introducida en 1502 en la isla Española por el gobernador fray Nicolás de Ovando, interpretando la aplicación de las instrucciones que traía para su gobierno, en un intento de regularizar las relaciones hispano-indígenas y

fueran «que cada uno tuviese para sí y para su primer sucesor, por dos vidas, los indios que conquistase, quedando después libre el rey de encomendarlos a quien plugiere. *Fue, por tanto, por estipendio de milicia y premio de victoria como fueron dados los indios a los españoles»* [13]; la diferente forma de llevar a cabo España la explotación del Nuevo Continente, respecto a la de Portugal su imperio, radicaba, para Acosta, en que las Indias portuguesas «como *todas fueron conquistadas bajo los auspicios y con el oro de sus reyes,* pudo quedar todo el dominio y mando en la monarquía, sin justa queja y agravio de los particulares. *Pero en las Indias de Castilla es muy distinto* —decía— *puesto que la iniciativa privada puso la mayor parte».* Vemos claramente expresados, en estas frases, los criterios de explotación particular y la defensa de los intereses privados que alentarían y serían el substrato de la conquista y establecimiento hispanos en América.

Es indudable que una de las motivaciones esenciales de la aventura colombina fue la búsqueda de oro. Como señala Vilar, las páginas del diario del Almirante, entre la fecha del descubrimiento y la del retorno de su primer viaje, recogen, al menos, 65 alusiones o menciones colectivas al metal áureo [14]; y ello era natural, pues no en vano el oro, a fines del siglo XV, era tanto símbolo y expresión de riqueza como producto cuyo logro resultaba altamente rentable. A lo largo de la centuria y, fundamentalmente, en su segunda mitad, la escasez de metal noble respecto a las necesidades de acuñación y circulación monetarias derivadas del crecimiento económico hacían sentir una auténtica «hambre de oro».

Con la superación de las calamidades padecidas en el siglo anterior se había reiniciado el desarrollo europeo. Por ello, desde 1450, ante la mayor actividad económica y valor de las transacciones, la escasez áurea existente no sólo incidía en

---

resolver problemas acuciantes. (Una de esas instruccioes reales decía: *«hacer a los indios servir en tareas necesarias a nuestro servicio».)* Ovando, ante la situación de escasez de provisiones y hambre generalizada que encontró en Santo Domingo, se vio forzado a interpretar la aplicación de aquella cláusula y «la natural solución que se le ocurrió —según L. Byrd Simpson— fue trasladar a la Española el sistema de *encomienda,* con el cual estaba familiarizado». Posteriormente, en Real Cédula que autorizaba aquella decisión, la Reina Católica decía: «... porque Nos deseamos que... comunicando los dichos indios con los cristianos que en la dicha Isla están, y andando y tratando con ellos y ayudándolos unos a los otros para que la dicha Isla se labre y pueble, y aumenten los frutos de ella y *se coja el oro que en ella hubiere* para que estos mis reinos y los vecinos de ella sean aprovechados... en adelante compeláis y apremiéis a los dichos indios que traten y conversen con los cristianos de la dicha Isla, y trabajen en sus edificios, y *coger y sacar oro* y otros metales, y en hacer granjerías y mantenimientos para los cristianos vecinos y moradores de la dicha Isla; y hagáis pagar a cada uno el día que trabajare... lo cual hagan y cumplan como personas libres como lo son, y no como siervos... y no consintáis ni deis lugar a que ninguna persona les hagan mal ni daño ni otro desaguisado alguno» (La Reina Isabel a Ovando, 20 diciembre 1503: *Colección de Documentos Inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas,* XXI, 209-212; cif. L. Byrd Simposon: *Op. cit,* pág. 27).

Desgraciadamente, tales intenciones de la reina no siempre tuvieron efectividad. Para L. B. Simpson la decisión de la Reina Católica «no fue, en teoría, más opresiva que la servidumbre europea de su época. En la práctica, por supuesto, fue mucho más brutal, porque no había ningún lazo inmediato de simpatía entre el señor y el siervo, que eran de razas, lenguas y culturas diferentes».

[13] ACOSTA, JOSÉ DE: *De procuranda indorum salute.* Según BAE-LXXXIII, citado por Angeles Masía: *Op. cit,* pág. 848). Las «Leyes Nuevas» de 1542 establecían en su artículo 35 la extinción de la encomienda a la muerte del encomendero. En 1545 se amplió a un heredero.

[14] VILAR, PIERRE: *Oro y moneda en la Historia (1450-1920.* Ed. Ariel, 1969 (pág. 65).

su cotización, sino que el incremento productivo experimentado en muchos artículos provocaba la caída de los precios de estas mercancías con referencia al del oro. Se producía, pues, una valorización de los metales preciosos, un alza en su precio que hacía que la búsqueda de oro —de hallarse— fuera una actividad sumamente remuneradora.

El esfuerzo portugués por acceder directamente a las fuentes auríferas guineanas, pese a haber sido coronado por el éxito, no supuso para Europa un significativo descenso en el precio del oro o el incremento en el de las restantes mercancías, pues, como precisa P. Vilar *«el oro portugués llegó pronto, progresivamente y no era superabundante»* [15]. Los logros lusitanos en Africa y las islas atlánticas (Madeira, Cabo Verde y Azores) sí repercutieron positivamente en su economía, aunque no cabe ignorar el decisivo papel que en ello tuvieron, además del oro, otros factores (azúcar, malagueta) y, sobre todo, el comercio de esclavos.

Con estos antecedentes no es de extrañar que la experiencia lusitana de Colón hubiera predispuesto la conducta del genovés, respecto al oro y la esclavitud [16], hacia el modelo que trataría de poner en práctica en la Española a partir de 1494, tras constatar las posibilidades de la explotación aurífera mediante la sumisión violenta de los indígenas —política continuada por los gobernadores que le sucedieron—, y que sería una de las causas de la despoblación de la isla [17].

Pronto la escasez de mano de obra en los «placeres» auríferos condujo a la captura de indígenas en otros territorios. Así, Cristóbal Guerra obtuvo licencia real en 1503 para explorar la Costa de las Perlas; en la capitulación se le otorgaba permiso «para tomar indios, hombres y mujeres, como esclavos», y aunque tal esclavización estaba prohibida con carácter general, se exceptuaba —y éste era el caso— la de los caníbales (caribes) que ofrecían resistencia, como también la de los propios esclavos de los indios —generalmente prisioneros de sus luchas tribales— que los caciques vendían, siendo llamados «indios de rescate» [18].

La intensificación de la explotación del oro fue correlativa con el descenso demográfico experimentado en la Española, y esto llevó a que posteriormente el

---

15 *Ibídem*, pág. 58.

16 «La idea del tráfico de esclavos... estaba dentro de la lógica del tráfico italiano en el Mediterráneo (y) del tráfico portugués en Africa. Esta idea, presentada varias veces, había sido rechazada ya por la conciencia cristiana de Isabel» (Chaunu: *op. cit.*, pág. 134).

17 Según Pierre Chaunu, la rápida despoblación de la Española sería producida por varias causas coincidentes: el choque microbiano; el abandono voluntario de cultivos, realizado por los indígenas para provocar una hambruna que obligara a retirarse al invasor y las enormes pérdidas humanas experimentadas por los nativos en el combate (Chaunu: *op. cit*, págs. 135-136).

En nuestra opinión, aunque la superioridad táctica y de armamento de los españoles convirtiera en matanza los enfrentamientos con los indígenas, ello no pudo ser causa decisiva de la despoblación experimentada. Por expeditivos que fueran los medios empleados en la batalla (utilización de perros de presa), el armamento utilizado en la época no era de exterminio masivo; además el interés español no radicaba en la extinción de los nativos, sino en su utilización como mano de obra sometida.

18 *Colección de Documentos Inéditos...* Tomo XXI, 187-193 (citado por L. Byrd Simpson: *op. cit.* pági nas 19-20). Por otra parte, es de tener en cuenta que aunque la esclavitud fue un mal practicado por los hispanos en el Nuevo Mundo, no fueron allí sus introductores: los propios indígenas la practicaban antes de la conquista y, en ocasiones, con fines de antropofagia y de sacrificos rituales.

gobernador Ovando recomendara traer indios de las «islas inservibles» (las Bahamas, así conceptuadas por carecer de metal precioso), lo que mereció la aprobación del rey Fernando en 1509 [19]. Estos indígenas no eran propiamente esclavos, sino *naborias perpetuos*, un concepto que era familiar en la mentalidad feudal —*«vasallos patrimoniales»*— o siervos no ligados a la tierra, en tanto que los indígenas de la Española, considerados como simples naborias, eran siervos que debían dedicar dos terceras partes de su tiempo de trabajo al encomendero de quien dependían, empleando el tercio restante en el cultivo de sus propias cosechas. Los indios traídos de fuera de la isla, por no tener tierra propia que cultivar para su subsistencia, venían forzados al servicio exclusivo y permanente de sus amos: de ahí su denominación de «naborias perpetuos» [20].

La sucesiva instalación hispana en otras de las grandes Antillas y su correspondiente explotación aurífera, generalizó también en ellas el problema de la escasez de fuerza de trabajo. Consiguientemente, a ciertos españoles les fueron concedidas licencias para la captura de indígenas, permitiéndoles quedarse con la mitad de los secuestrados, si bien pagando a las autoridades un gravamen de medio peso por cada cautivo; el resto de los aprehendidos se reservaba para la propia Corona. La frecuencia de estas expediciones favoreció la ampliación de los conocimientos geográficos a partir de las bases antillanas, como sucedió con el descubrimiento de Yucatán por Hernádez de Córdoba [21], y lo mismo acaecería en las expediciones a Pánuco. Al margen de estas capturas de indios, también existió la esclavización como castigo: se procedió —ya en Tierra Firme— a «herrar por esclavos los indios que hubiesen dado primero la obediencia a Su Magestad y después de dada se volviesen o hubiesen vuelto a levantar, y en las paces haber muerto cristianos por traición« [22], lo que se generalizó con los que guerreaban negándose a rendir acatamiento al monarca [23].

Por tanto, al igual que en las islas, también en Tierra Firme acabó extendiéndose la esclavitud y el repartimiento de indios. Esto permitió al conquistador lograr riqueza o una subsistencia parasitaria, bien a costa del trabajo forzado del esclavo o merced a los servicios y tributos satisfechos por los indígenas de encomienda, aunque siempre con la obligación impuesta al encomendero de que «... los industriéis y enseñéis en las cosas de Nuestra Santa Fé Católica y tratéis conforme a las Ordenanzas Reales que están hechas y se hicieren para el bien y aumento de los dichos indios». La prestación laboral del indígena, inicialmente concebida como servicio en tareas públicas a la Corona (vid. nota 12) fue posteriormente autorizada en beneficio directo del enco-

---

[19] *Ibídem*. Tomo XXXI, 424-431 (citado por L. Byrd Simpson: *op. cit.*, pág. 35).

[20] BYRD SIMPSON, LESLEY: *Op. cit.*, pág. 253 (nota 15).

[21] DÍAZ DEL CASTILLO, BERNAL: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ed. Espasa-Calpe, 1955; pág. 17. Bernal Díaz, partícipe en dicha expedición, señalaba que Diego Velázquez, gobernador de Cuba, había aportado, de fiado, una nave «con la condición de que primero... habíamos de ir... a unas isletas que estaban entre Cuba y Honduras... y que habíamos de ir de guerra y cargar los navíos de indios de aquellas islas, para pagar con indios el barco, para servirse de ellos por esclavos».

[22] *Ibídem* (pág. 645; nota 1).

[23] BYRD SIMPSON, LESLEY: *Op. cit.*, pág. 78.

mendero («... para que de ellos vos sirváis y aprovechéis a vuestras haciendas y granjerías») [24].

Bajo ese criterio, las Leyes de Burgos de 1512 regularon las relaciones hispano-indígenas durante los tres decenios siguientes [25]. Finalmente, las *«Leyes Nuevas de las Indias, para el buen tratamiento y conservación de los indios»,* de 1542, impusieron la reducción del servicio personal de los aborígenes, la regulación de sus tributos, la supresión de la esclavitud de los indios, la emancipación de los que eran esclavos, y todavía más importante: la prohibición en el futuro de crear nuevas encomiendas, mandando incorporar a la Corona las existentes a la muerte de sus poseedores [26], aspecto este último que fue derogado en 1545, aunque restringiendo la sucesión a un heredero solamente. La aplicación de las «Leyes Nuevas» provocó una reacción tan violenta en los encomenderos, que sólo la firme autoridad de la metrópoli, aunque con dificultades, pudo superar la resistencia y rebeldía que despertó [27].

En el marco de este proceso que hemos sintetizado se llevó a cabo la expedición de Gil González Dávila. Sus referencias al oro, a los indígenas y sus descripciones geográficas hay que valorarlas dentro de la mentalidad de la época y en las circunstancias que entonces tenían plena vigencia.

Expedición a Nicaragua del capitán Gil González Dávila: su itinerario y cuentas

El año 1519 registró dos significativos acontecimientos: en Europa, el Rey Carlos de España era elegido Emperador de Alemania; en América, Hernán Cortés iniciaba la conquista de Méjico. También en el mismo año, aunque con menor importancia, otro hecho producido en Europa afectaría a ciertos territorios centroamericanos: el 18 de junio de 1519, en Barcelona, el piloto Andrés Niño concertaba con el monarca una capitulación por la que éste concedía permiso para «ir a descubrir, por el Mar del Sur, hasta mil leguas a Poniente de mar o de tierra». Como capitán de la armada se nombraba a Gil González Dávila, residente en la Española, designándose a Andrés Cerezeda, oficial del monarca, como Tesorero de la expedición.

Gil González Dávila y Benavides, hidalgo abulense, había pasado a América participando en la armada a Tierra Firme del capitán Pedro Arias («Pedrarias») Dávila. Nombrado Contador de la isla Española en 1511, allí, en la ciudad de Santo Domingo,

---

[24] Texto de la encomienda otorgada por el gobernador del Yucatán a Antonio de Vergara (citado por L. Byrd Simpson: *op. cit.*, pág. 191).

[25] BYRD SIMPSON, LESLEY: *Op. cit.*, pág. 47.

[26] *Ibídem*, págs. 147-160.

[27] Para hacer cumplir las «Leyes Nuevas» la Corona comisionó a Blasco Núñez Vela, en el Perú; a Francisco Tello de Sandoval, para Nueva España; a Miguel Díaz de Armendáriz, en Tierra Firme, y a Alonso López de Cerrato, para las Antillas y Costa de las Perlas. De ellos, el primero fue decapitado durante la rebelión de Gonzalo Pizarro. En Nueva España el comisionado se vio obligado a retrasar la aplicación de las «Leyes Nuevas», hasta que fue prorrogada la sucesión en las encomiendas a un heredero, pese a lo cual en 1566 se produjo la rebelión y ejecución de los hermanos Dávila —hijos de Gil González Dávila— (citado por Byrd Simpson: *op. cit.* págs. 151-160).

dado su cargo, posiblemente tomó parte en el comercio de esclavos indios procedentes de las Lucayas o Bahamas [28]. El declinar de las posibilidades económicas que ofrecía la explotación de la Española, su espíritu de hombre de acción y la experiencia de su estancia anterior en Tierra Firme le indujeron a participar en la nueva empresa descubridora, en la que sus cualidades le hacían la persona precisa para dirigirla.

Los preparativos de la expedición fueron rápidos y se hicieron en Sevilla. El costo de la misma ascendió a menos de cuatro millones de maravedíes (3.795.823), incluyéndose en dicho importe el valor de tres navíos, con mercaderías y provisiones: la nao *«Santa María de la Merced»,* de 100 toneles; la *«Santa María de la Consolación»,* de 75, y la *«Victoria»,* de 56 (en total, 231 toneles de arqueo, equivalentes a unas 193 toneladas) [29].

La financiación de la empresa se efectuó de la siguiente forma: 358.941 maravedíes fueron contribución de Gil González Dávila; 551.814, aportados por Cristóbal de Haro; el piloto Andrés Niño entregó 1.058.068 maravedíes, y, finalmente, los 1.827.000 de maravedíes restantes (4.200 castellanos), fueron aportados por la Corona.

Embarcaron los expedicionarios en Sanlúcar de Barrameda el 13 de septiembre de 1519, y arribados a la isla Española completaron allí lo necesario para atravesar el istmo de Darién y poder construir en el Mar del Sur los navíos con lo que llevar a cabo los descubrimientos que pretendían [30]. Cruzado el Caribe, recalaron en Acla (Tierra Firme) en enero de 1520, desde donde por vía terrestre iniciaron el tránsito a través del istmo, en unas durísimas jornadas, abriéndose paso por escabrosas montañas hasta alcanzar la Mar del Sur. Allí, remontando el río de las Balsas —hasta dar con la madera adecuada—, construyeron cuatro navíos que perdieron, trasladándose después a la isla de las Perlas donde rehicieron nuevamente las embarcaciones.

Finalmente, al cabo de dos años de su llegada a Tierra Firme, iniciaba Gil González su exploración desde aquella isla: esto acaecía el 21 de enero de 1522. «Me partí —escribía al Emperador— a hazer el descubrimiento que vuestra magestad me mandó hazer por la Mar del Sur al Poniente»; es decir, la navegación siguiendo la costa centroamericana del Pacífico, progresando más allá del golfo de Nicoya hasta donde había llegado, por vía marítima, la expedición ordenada en 1519 por el gobernador de Castilla del Oro, Pedrarias Dávila [31].

---

[28] La escasez de mano de obra en la Española hizo que Fernando el Católico autorizase el traer indios esclavos para las explotaciones reales: «... un tal Gil González parece que le había escrito ofreciéndose a traer indios de las islas *«inservibles»* más baratos. El Rey ordenó a Diego Colón llegar a un acuerdo con González y sugirió que podía ofrecerle que se quedara con una cuarta parte de lo obtenido de los indios, para él y sus socios» (citado por L. Byrd Simpson: *op. cit,* pág. 36).

[29] En el arqueo de embarcaciones un tonel equivale a los 5/6 de una tonelada.

[30] Desde Darién, Gil González comunicaba al Rey haber adquirido en la Española «treinta e cinco yeguas, e dos bueyes e dos carretas, ansí para descargar la ropa de las naos en Tierra Firme, como para pasar a la otra Mar del Sur toda la pez e estopa e clavazón e xarcia e mantenimientos con que se fazen las naos en que se a de fazer el descobrimiento de la dicha mar». *(«Carta de Gil Gonzáles al Rey, desde Darién,* 12 de julio de 1520». Colecc. Torres de Mendoza. Tomo XXXV; cif. Peralta, Manuel M., *op. cit.* pág. 31.

[31] Por mandato de Pedrarias Dávila, su Alcalde Mayor el licenciado Gaspar de Espinosa penetró por vía terrestre, hasta Burica (en Costa Rica, a poniente del Río Grande), desde donde retornó a Panamá fundando durante este regreso, en 1520, la villa de Natá. Por vía marítima, la expedición de Espinosa

Tras tocar en las islas de Ceguaco, Madera y Cebo, y sin haber aún recorrido 100 leguas por la costa al Poniene, la rotura de la vasija del agua y el estar «tocados de broma» los cascos de los navíos, le obligó a desembarcar y esperar el retorno desde Panamá de un bergantín con pez para embrearlos. Tratando de evitar consumir provisiones —pues el lugar de la reparación no ofrecía mantenimentos—, le hizo dejar a Niño con los hombres que habían de efectuarla, en tanto él penetraba al interior con cien hombres, «... para sostenerme con ellos —decía— caminando yo siempre por la tierra adentro al Poniente, metido algunas veces tan lexos de la costa por hallar poblado donde me sostuviesen, que muchas veces me hallé arrepentido; dexe mandado a Andrés Niño... que venida la pez y adobados y hecha la vasija para el agua, que se viniesen la costa abaxo al Poniente, y que andadas 80 o 100 leguas si llegase antes que yo, me esperase en el mejor puerto que por la comarca hallase, porque así lo haría yo si llegase primero y andando yo en este medio tiempo por la tierra adentro, sosteniéndome y tornando cristianos muchos caciques e yndios.»

Sorprendidos por una riada en un terreno entre cursos de agua, «una ysla que tenía 10 leguas de largo y 6 de ancho, la qual hazía dos braços de un rio, el más poderoso que yo aya visto en Castilla» [32], tuvieron que hacer balsas y dejarse ir en ellas, río abajo, hasta llegar al mar. Desde allí, caminando por la costa hacia Poniente, el grupo de Gil González alcanzó el golfo de San Vicente [33], donde se reunió con Andrés Niño que les esperaba con los navíos reparados. Posteriormente decidieron, puesto que «... ya aviamos començado a topar mayores caciques», que el capitán, con cien hombres y cuatro caballos, proseguiría los descubrimientos por tierra «con pensamiento de pacificar los caciques que topase y hazellos vasallos de vuestra magestad por toda manera de bien, *y a los que no quisiesen, hazerselo hazer por fuerça como lo hice»,* según escribía Gil González al monarca.

Consiguientemente, concertó con Niño que éste, con dos navíos, continuaría la navegación al Poniente, midiendo y contando las leguas de costa recorridas [34], en tanto que las otras dos embarcaciones permanecerían en el golfo de San Vicente a la espera del retorno de las dos expediciones y custodiando «los 40 mill castellanos que ya teníamos».

Reemprendida la marcha por tierra, hizo Gil González —según decía— «muchos caciques amigos y vasallos de vuestra magestad, tornándose todos cristianos *muy de su voluntad»* y, tras alcanzar el territorio Nicoya, logró la expedición una de sus más fructuosas estancias: «llegué —relataba el descubridor— a un cacique llamado Nicoya, el cual me dio de presente 14 mill castellanos de oro, y se tornaron cristianos 6 mill y tantas personas con él, y sus mugeres y principales [35]; quedaron tan cristianos en diez días que estube allí, que cuando me partí me dixo el cacique que pues ya él no

---

descubrió el golfo de Osa o Dulce, la isla del Caño y el golfo de Chira o Sanlúcar, actualmente golfo de Nicoya (Costa Rica).

[32] Posiblemente el río de Pirrio, en Costa Rica.

[33] El golfo de San Vicente es la bahía de Caldera, en el golfo de Nicoya. La comarca que baña se llama Chorotega.

[34] La exploración de Andrés Niño llegaría al golfo de Tehuantepec, en Méjico.

[35] Según las cuentas de Cerezeda, exactamente habrían sido 13.442 pesos o castellanos y 6.063 bautizados.

había de hablar con sus ídolos, que me los llebase, y dióme seys estatuas de oro de grandura de un palmo».

A nueve leguas del asentamiento del cacique Nicoya, en territorio del cacique Corevisi, Gil González Dávila tendría noticia del lugar donde aquellos indígenas obtenían oro. Según el itinerario del Tesorero Cerezeda, había seis leguas del cacique Corevisi «a las *minas* de Chira». Esta denominación de *«mina»* respondía realmente a la explotación de un *«placer»* (arenal de un río donde la corriente deposita partículas de oro, por lo que la búsqueda y obtención de pepitas auríferas se lleva a cabo lavando las arenas en una especie de bandeja o «batea») [36]. Sobre las *«minas»* de Chira, decía el Tesorero que Gil González había ido a verlas y que *«sacáronse con una batea, en obra de tres horas, 10 pesos, 4 tomines de oro bajo»* [37]. El rendimiento de tal «placer» era, por tanto, extraordinario, aunque posiblemente exagerado: la fantasía y la esperanza de hallazgos fabulosos desorbitaban la realidad.

En efecto, otro cronista de la época, ponderando la riqueza aurífera de Veragua, señalaba: «... es la tierra toda lastrada de oro... cada negro *saca por lo menos un peso cada día,* y en todos los ríos y quebradas se hallan buenas minas y nacimiento dello, y *el oro llega a la ley»* [38]. En contraste, el rendimiento en Chira —según la afirmación de Cerezeda— sería de 31 pesos y medio por nueve horas de trabajo, aunque advertía que la calidad era «oro bajo».

Consiguientemente, con independencia de su diferente ley, en el caso de Veragua se lograba un kilogramo de oro en 218 días de trabajo, en tanto que en Chira se obtenía la misma cantidad de metal en tan sólo siete días de labor, lo que parece exagerado.

Reiniciada la marcha de la expedición, a unas cincuenta leguas a Poniente tuvo noticia de la existencia de un poderoso cacique llamado Nicaragua, por lo que —según Gil González— «muchos de los yndios principales que comigo llevava me aconsejavan que no fuese allá... pero la verdad es que yo iba determinado de no bolver atrás hasta hallar quien me estorvase por fuerça de armas y de yr adelante».

En esa disposición llegó a una jornada de aquel cacique, mandando a las lenguas (intérpretes) que llevaba que comunicaran al cacique lo que solía decir a los indígenas con los que tomaba contacto, «y es —precisaba— que yo hera un capitán que el gran Rey de los cristianos enbiaba por aquellas partes a dezir a todos los caciques o señores dellas, que supiesen todos que en el cielo, más arriba del sol, ay un Señor que hizo todas las cosas y los onbres, y que los que esto creen van aRiba donde él está, y los

---

[36] El trabajo en un *placer* aurífero, según Vilar, era una tarea «más fastidiosa que agotadora», pero que repercutió en el descenso demográfico indígena. El traslado de asentamiento de los indios, según los *placeres* se agotaban «arranca la mano de obra de sus ocupaciones agrícolas y de sus tradiciones; los cultivos de que dependía su subsistencia desaparecen; acostumbrados a trabajos lentos y discontinuos, los organismos de los indios no resisten; sobre todo la mano de obra femenina es movilizada y rotas, así, las costumbres de maternidad y de lactancia, todo predispone a las epidemias. Entonces la población se hunde...» (P. Vilar, *op. cit.*, pág. 123).

[37] El oro es un metal de ley variable, considerándose de 24 quilates el «oro fino». En el tesoro de Atahualpa, la ley osciló de 4 a 22 quilates, es decir, de 2 a 11 dozavos de «oro fino». (Ibídem, pág. 120).

[38] VILAR PIERRE: *Op. cit.*, pág. 115.

que son cristianos van a un fuego que está debaxo de la tierra, y que a todos los caciques y señores de do hazia el sol nace lo abia dicho, y todos lo creen así y lo tienen por señor y son cristianos y quedan por vasallos del gran Rey de Castilla, y que a todos los caciques y señores de do hazia el sol se pone lo tengo que dezir porque este mismo Dios así lo manda...»

Recibido y aposentado pacíficamente en el pueblo Nicaragua, hubo al otro día intercambio de obsequios. Gil González describía así el trueque realizado: «me presentó (el cacique) parte de quinze mill castellanos que en todo me dio, y yo le di una Ropa de seda y una gorra de grana y una camisa mía y otras cosas de Castilla, muchas». En cuanto a la conversión de los indígenas, la ingenua fe de Gil González le hacía creer, con entusiasmo, tanto en el éxito de su catequesis como en la docilidad de los catecúmenos: «... en dos o tres días que se le habló en las cosas de Dios, bino a querer ser cristiano, él y todos sus yndios e mugeres, en que se babtizaron en un día 9.017 ánimas, chicas y grandes y con tanta voluntad y tanta atención, que digo verdad a vuestra magestad que vi llorar algunos conpañeros de devoción, y diziendo los primeros a ellos y a ellas... que este Dios que hizo todas las cosas, no quiere que nadie se torne cristiano contra su voluntad.» Pronto comprobaron, sin embargo, que tal aceptación no estaba arraigada y que aquella docilidad no tardaría en cambiar.

Pasados ocho días, avanzó la expedición seis leguas más allá del asentamiento Nicaragua, llegando a la zona de Nochari, donde encontró seis pueblos distantes unos de otros de legua y media a dos leguas, y con dos mil vecinos cada uno de ellos. Acudieron sus principales al alojamiento de los españoles, haciéndoles presente —según decía Gil González— *«de oro, esclavos y comida, como es su costumbre»,* y conocedores de la conversión del cacique Nicaragua, también «casi sin hablar se lo vinieron a querello ser, y cada día se venía a babtizar un señor que cada pueblo con su gente».

Sin embargo, a poco de alcanzarse las zonas de mayor poblamiento, el éxito de la expedición tocaría a su fin. En efecto, «estando en medio de esta buena obra» —comentaba Gil González— la noticia de la llegada de los españoles fue conocida por otros grandes caciques de más adelante, y uno de ellos, de nombre Diriangen, acudió al campamento hispano: «truxo consigo hasta quinientos onbres, cada uno con una pava o dos en las manos, y tras ellos diez pendones y tras ellos diez e siete mugeres, todas casi cubiertas de patenas de oro y dozientas y tantas hachas de oro baxo, que pesaba todo diez e ocho mill castellanos, y más atrás, cerca de sí y de sus principales, venían cinco tronpetas, y en llegando cerca de la puerta de mi posada tocaron un rato y acabado entraron a verme con las mugeres y el oro; mandéles preguntar —continuaba Gil González— a que venían y dixeron que a ver quienes heramos que les avían dicho que heramos una gente con barvas y que andávamos encima de unas alimañas; que por ver quienes heramos y lo que queríamos venían a vernos. Yo mandé a la lengua que les dixese todo lo que se avía dicho al cacique Nicaragua, y ellos respondieron que todos querían ser cristianos; preguntéles que quando querían babtizarse, dixeron que ellos vernían dende a tres días a ello...»

Pero aquella piadosa visita no tuvo lugar; por el contrario, lo fue como intento de sorpresa bélica. Desencantadamente, el capitán español escribía: «como al diablo

no le plaze de la salvación de los onbres, hízoles mudar de propósito»; y más racionalmente concluía: «creo que fué la causa vernos tan pocos». Así, estando a la espera de su llegada para el bautismo, «... dan sobre nosotros tres o quatro mil yndios de guerra... y como llegaron de golpe a la plaza arremetieron a nosotros y nosotros a ellos... Y después de habernos derrivado seys o siete onbres en el suelo heridos, y llevarnos un onbre en peso, vivo, sin querello matar a lo que parescía, aviendo yo arremetido con los cavallos y andando entre ellos pusiéronse en huyda, y seguido el alcance por los nuestros y acuchillándolos de pie los que podían y los de cavallo alanceando los que topávamos, hechámolos fuera del pueblo... no consentí que nadie pasase adelante, porque me paresció que si en el campo nos tobiesen verían que heramos tan pocos que osarían bolver sobre nosotros y que no bastaríamos con ellos; y aún también se me acordó que quedava la posada sola con el oro y la ropa, y que los del pueblo podría ser que no nos fuesen leales... y por esto lo más presto que pude truxe mi gentezilla, aunque en los ánimos más que gente, a ponella otra vez en orden delante de mi posada... aunque después de vista la flaqueza de nuestra gente y (que) los heridos y el oro se aventuraba... y de los del pueblo no teníamos seguridad, con este parecer me torné de allí con pensamiento que, buelto a tierra de cristianos, aunque estaba bien lexos, podía tomar alguna más gente y cavallos y tornar a castigar y hazer de pazes aquella gente.»

Así finalizó la progresión por tierra, hacia Poniente, de Gil González Dávila. Pero su retorno hasta el golfo de San Vicente, por tierras antes pacificadas, también tuvo que hacerlo combatiendo «pues como el gran cacique Nicaragua, por do yo avía pasado, supiese que yo me venía despues de aver peleado con el otro Diriangen y sus valedores, y supiese que llevávamos cantidad de oro, pensó él y los suyos tomárnoslo y matarnos, según lo que después paresció, que por muy estenso va sabida la verdad dello...; al pasar de su pueblo, puse esa poquilla de gente que traya, que hera hasta sesenta onbres sanos, en la mejor orden que me pareció... y desta manera pasé por el pueblo; ya que estavamos fuera del, comiençan yndios a venir y dezir a los yndios que nos llebavan las cargas que las soltasen y huyesen con ellas... súpitamente comiençan a salir gente con armas y de guerra del pueblo... y la gente que del pueblo salía hera ynnumerable y mucha parte dellos con arcos y flechas, y comiençan a llegarse a nosotros con la mayor grita del mundo tirando flechas... plugo a Dios y a su bendita Madre que ningún onbre ni oro perdimos... Esa noche puse en orden la gente, así los dolientes e heridos que trayamos, como la gente sana... y hecho esto, a media noche, con la luna me partí... y puestos en esa orden caminé esa noche y todas las otras y los días hasta que llegué al golfo de San Viceynte, donde nos despartimos yo y Andrés Niño, quando fué a descobrir, y hallé que avía ocho o diez días que heran venidos y que avían descubierto trescientas e cinquenta leguas del golfo de San Viceynte al Poniente... llegaron por la costa hasta ponerse en diez e siete grados e medio... [39] Llegado yo al golfo de San Viceynte, hallé que el navío mayor de los quatro que teníamos no se podía tener encima del agua, y en los otros y en canoas de yndios me embarqué con toda la gente, aunque con harta aventura, y bine, mediante Dios, a

[39] La expedición marítima de Andrés Niño llegó hasta el golfo mejicano de Tehuantepec.

Panamá, con harto riesgo por la falta de los navíos, adonde hize fundir el oro conforme a la ynstrucción que vuestra magestad me mandó dar.»

Concluía Gil González Dávila su Relación al monarca, confirmando el haber mantenido en su expedición una política pacificadora de los territorios descubiertos, pese a que su interés personal y beneficio particular habría radicado en saquear o hacer la guerra a aquellos pueblos, según derecho que le reconocía la instrucción real de la expedición: «Si vuestra magestad —decía— quisiere ver bien probada la yntinción que tube en hazer los caciques que topé de paz, ha de saber que vuestra magestad me haze merced en mi ynstrución que de todas las cabalgadas o presas que hiziere aya quatrocientos ducados de valor, valiendo la dicha cavalgada o presa diez mill ducados, y si valiere menos la veyntena parte; y tube tanta gana de hazellos de paz que jamás hize en ellos presa ni cavalgada ninguna, puesto que muchos dellos dieron causa a que se hiziese, y por esto de todos ciento y doze mill castellanos de oro, que me pudiera caber *quatro mill castellanos y más,* no quise tomar como capitán sino una patena de oro que pesó ciento e quarenta e quatro pesos de oro; testigos de esto son los oficiales de vuestra magestad que allá van, a los quales en esto me remito [40].

El resultado de la expedición autorizaba a Gil González Dávila a concluir su escrito con expresiones de justo orgullo por el éxito logrado: «Enbio Relación de todas las cosas y hechos que con los caciques me acaescieron, como dellos da fee un escrivano que dello tubo cargo desde que el descubrimiento se començo hasta bolver a Panamá, en lo qual, demás de otras cosas muchas, vuestra magestad podrá ver que a ningún capitán delos que a estas partes han pasado no ha hecho Dios tanto fabor como a mi, lo qual todo creo ha manado de la buena ventura de vuestra magestad, porque cinco o seys cosas señaladas que me han acaescido, nunca ninguno gozó dellas como yo: la primera, *que nunca ninguno descubrió tantas leguas a pie por tierra nueba como yo y con tan poca gente;* la segunda, *que nunca ninguno tornó tantos cristianos, porque se babtizaron 32 mill y tantos pidiéndolo ellos;* la tercera, *que nunca ninguno sacó de un entrada tanto número de castellanos de oro;* la quarta, *que nunca ninguno peleó con tantos yndios las veces que yo, que no le matasen algún cristiano como a mí;* la quinta, *que nunca ninguno ha venido a descobrir, que no bolbiese perdidos los dineros de la costa sino yo,* por lo qual Dios Nuestro Señor sea loado por siempre.»

El informe de Gil González Dávila se completaba con un cómputo del Tesorero de la expedición, Andrés de Cerezeda, que reproducimos literalmente, y que permite conocer los pueblos con los que se tomó contacto, el itinerario seguido, la riqueza obtenida y las conversiones logradas. (Los datos numéricos aportados por Cerezeda quedan tabulados en el cuadro I.)

---

[40] Portadores del oro remitido a España por Gil González Dávila fueron el Tesorero real Andrés de Cerezeda y el Contador real Francisco de Salazar. También traían para el Emperador la Relación escrita del descubrimiento.

Cuadro I

Referencia	CONVERSIONES (Animas)	ORO Pesos	ORO Tomines	LEGUAS Mar	LEGUAS Tierra
1	184	1.844	7	50	
2	—	86	4	15	
3	37	1.095	4	12	
4	6	39	4		
5	8	54			5
6	44	339			6
7	64	90			3
8	47	433	6		10
9	13	465			8
10	6	418	4		9
11	3	541			12
12	—	112			13
13	6	2.349	2		4
14	6	25	4		10
15	29	217	10		5
16	57	1.205			8
17	57	1.008	2		6
18	28	433	4		20
19	477	5.176	6		7
20	713	6.063	6		5
21	—	683	2		6
22	—	133			4
23	1.016	657	4		2
24	1.118	3.257			3
25	6.063	13.442			5
26	—	—			5
27	210	850	8		16
28	150	133	6		8
29	6	172			5
30	134	198	4		5
31	137	259			10
32	9.017	18.506			6
33	12.607	52.252			6
34	—				12
	32.243	112.534	87	77	224

ITINERARIO Y CUENTAS DE GIL GONZALEZ DAVILA POR EL TESORERO ANDRES DE CEREZEDA

Relación de las leguas que el capitán Gil González Dávila anduvo a pié por tierra por la costa de la mar del Sur, y de los caciques e indios que descubrió y se babtizaron y del oro que dieron para Sus Magestades.

1. Partió de la isla de las Perlas, martes 21 de enero de 1522 años, llegó a la isla de Ceguaco que está a 50 leguas de allí, babtizaron el cacique y 184 ánimas con los que se babtizaron a la vuelta, dió 1.844 pesos, 7 tomines de oro.
2. A esta isla envió el cacique Guanat, que está en la Tierra Firme, 86 pesos, 4 tomines de oro.
3. La isla de la Madera está 15 leguas por mar de Ceguaco: vinieron allí los caciques de la comarca, que son Tucug, Pera, Huysca el Coao, Brocatebagia, Tacuria; tornáronse cristianos 37, dieron 1.095 pesos, 4 tomines de oro.
4. La isla de Cebo, está 12 leguas por mar de la isla de la Madera: babtizáronse 6 ánimas, dió el cacique 39 pesos, 4 tomines de oro.
5. Cheriqui está 5 leguas de la isla de Cebo por Tierra Firme, de aquí adelante fué el capitán con gente por tierra: aquí vino un cacique de la sierra, babtizáronse 8 ánimas; dió el cacique de la sierra 54 pesos de oro
6. El cacique Copesiri está 6 leguas adelante: babtizáronse 44 ánimas, dió 55 pesos de oro, y los caciques de Calaocasala, que vinieron allí, 174 pesos, y los caciques de Barcela 84 pesos, y el Cherique 26 pesos, que son todos 339 pesos de oro.
7. El cacique Charirabra está 3 leguas adelante: babtizáronse 64 ánimas, dió 55 pesos, y unos principales, de otros caciques, 35 pesos, que son todos 90 pesos.
8. El cacique Burica está 10 leguas adelante: babtizáronse 47 ánimas, dió 249 pesos, 6 tomines de oro, y Andrés Niño trajo aquí, que le dió un cacique de la isla de Quica, 120 pesos, y 64 pesos que le dió un cacique en la isla de la Madera, que son todos 433 pesos, 6 tomines de oro; a esta provincia de Burica llegó el alcalde mayor por el gobernador Pedrarias, por tierra, y no más adelante.
9. El cacique Osa está 8 leguas adelante: babtizáronse 13 ánimas, dió 465 pesos de oro.
10. El cacique Boto está 9 leguas adelante: babtizáronse 6 ánimas, dió y hubiéronse 418 pesos, 4 tomines de oro.
11. El cacique Coto está 12 leguas adelante, la tierra adentro: babtizáronse 3 ánimas, y se hubieron desta provincia, con lo que dieron los caciques Dujura y Daboya, 541 pesos de oro.
12. El cacique Guaycara está 13 leguas adelante hacia la costa de la mar; dió 112 pesos de oro.
13. La provincia de Durucaca está 3 y 4 leguas de Guaycara: dieron los caciques della 2.184 pesos, 2 tomines de oro, con lo que se tomó a uno dellos que anduvo huyendo, que no quería ser vasallo de Su Alteza; tornáronse cristianos 6 personas. Aquí, a esta provincia de Durucaca trajo Andrés Niño

59 pesos de oro que le dió el cacique Boto, y el capitán Ruy Díez 106 pesos que le dió el cacique Alorique, que son todos 165 pesos de oro.

14. El cacique Carobareque está 10 leguas adelante en la costa de la mar: babtizáronse 6 ánimas, dió 25 pesos, 4 tomines de oro.

15. El cacique Arocora está 5 leguas adelante: tornáronse cristianos 29 personas, dió 212 pesos, 4 tomines. Aquí truxo el Tesorero 5 pesos, 6 tomines de oro, del cacique Zaque.

16. El cacique Cochira está 8 leguas adelante: babtizáronse 57 ánimas, dió 1.205 pesos de oro.

17. El cacique Cob está 6 leguas adelante: babtizáronse 57 ánimas, dió 1.008 pesos, 2 tomines de oro.

18. El cacique Huetara está 20 leguas adelante, las 12 por costa y las 8 por tierra adentro: babtizáronse 28 ánimas, dió 433 pesos, 4 tomines.

19. El cacique Chorotega está 7 leguas adelante, cerca de la costa de la mar, en el golfo de San Vicente, que es lo postrero do llegaron los navíos del alcalde mayor por la mar, es caribe, y de aquí adelante lo son: babtizáronse 477 ánimas, dió 4.708 pesos, 4 tomines de oro. Aquí truxo Andrés Niño, de la isla de Chira, 468 pesos, 2 tomines de oro.

20. El cacique Gurutina está 5 leguas adelante: babtizáronse 713 ánimas, dió 6.053 pesos, 6 tomines de oro.

21. El cacique Chomi, que está 6 leguas tierra adentro, ausentóse, y huyeron de sus bohíos, truxeron de allá 683 pesos, 2 tomines de oro.

22. El cacique Pocosi está de Gurutina 4 leguas, que atraviesa el golfo de Sant Lúcar por mar: dió 133 pesos de oro.

23. El cacique Paro está 2 leguas adelante: babtizáronse 1.016 ánimas, dió 657 pesos, 4 tomines de oro.

24. El cacique Canjen está 3 leguas adelante; babtizáronse 1.118 ánimas, dió 3.257 pesos.

25. El cacique Nicoya está 5 leguas adelante, la tierra adentro: babtizáronse 6.063 ánimas; dió 13.442 pesos de oro, con un poco que dió el cacique Mateo.

26. El cacique Sabandi está 5 leguas adelante.

27. El cacique Corevisi está 4 leguas de Sabandi: babtizáronse 210 ánimas; dió este cacique y los principales de Sabandi e Maragua y los caciques de Chira 840 pesos, 4 tomines de oro. Deste cacique a las minas de Chira hay 6 leguas; el capitán fué a vellas; sacáronse con una batea en obra de tres horas 10 pesos, 4 tomines de oro baxo; y de vuelta otras 6 leguas.

28. El cacique Diria está de Corevisi 8 leguas: dieron los caciques 133 pesos, 6 tomines de oro; tornáronse cristianos 150 personas.

29. El cacique Namiapi está 5 leguas adelante, en la costa de la mar: babtizáronse 6 ánimas, dió 172 pesos de oro y 22 pesos de perlas.

30. El cacique Orosi está 5 leguas la tierra adentro: tornarónse cristianos 134 ánimas, dió 198 pesos, 4 tomines de oro.

31. El cacique Papagayo está 10 leguas adelante: babtizáronse 137 ánimas, dió 259 pesos, lo más dello oro baxo.

32. El cacique Niqueragua está 6 leguas adelante, las 3 dellas la tierra adentro, junto con la mar dulce: babtizáronse 9.017 ánimas, dió 18.506 pesos de oro, lo más dello muy baxo.
33. Los caciques de Nochari están 6 leguas adelante, entre la mar del Sur y la mar dulce; son los caciques Ochomogo, Nandapia, Mombacho, Nandayme, Morati, Gotega: babtizáronse en esta provincia 12.607 ánimas dieron 33.434 pesos de oro, todo lo más muy baxo. A esta provincia de Nochari vinieron los caciques de Diriangen y trujeron de presente 18.818 pesos de oro, lo más dello muy baxo, con un poco de oro que había de los caciques de Nochari.
34. Alrededor del golfo de Sant Lúcar se anduvieron 12 leguas por el asiento de los caciques Avancari y Cotosi, hasta volver a la provincia de Gurutina.

Sumario *

Anduviéronse por tierra, por costa, y algunas veces tierra adentro, 224 leguas.

Tornarónse cristianos 32.264 ánimas.

Dieron de presente para Sus Magestades 112.524 pesos, 3 tomines de oro, lo más dello baxo. Más 145 pesos de perlas, los 80 dellos que se hubieron en la Isla de las Perlas, estando allí el armada.

CEREZEDA.»

Resultados monetarios

Para analizar el rendimiento de la expedición partimos de los datos detallados en el *«Itinerario y cuentas...»* del Tesorero Cerezeda, por lo que agregándoles los 145 pesos en perlas que computaba en el «Sumario», llegamos a un valor total de 112.689 pesos, 7 tomines de oro.

La mención por Cerezeda, en sus cómputos, de piezas anteriores a la reforma monetaria de los Reyes Católicos de 1497 *(pesos de oro, castellanos),* en tanto que Gil González Dávila emplea, además de estas denominaciones, la de *ducados* (moneda áurea creada en aquella reforma) obliga a precisar sus respectivas equivalencias.

El *peso de oro* era una moneda imaginaria que, en el uso común, se suponía valer 15 reales de vellón. Como cada uno de éstos representaba 34 maravedíes, al *peso de oro* correspondían 500 maravedíes, El *peso de oro* equivalía al *castellano,* o 1/50 del marco oro. Siendo el marco oro media libra (230 gramos), cada *castellano* suponía 4,6 gramos de oro fino. Constando el *peso de oro* de 8 tomines, cada tomín representaba el peso

* Es preciso señalar que los resultados resumidos por Cerezeda en este *«Sumario»* no coinciden exactamente con la totalización de los datos recogidos en su *«Itinerario y cuentas...»* Así, el primero da como total del oro recogido 112.524 pesos, 3 tomines; cuando del detalle del segundo resultan 112.534 y 87 tomines, o, lo que es lo mismo, 112.544 pesos y 7 tomines.

Por otra parte, el *«Sumario»* incluye el logro de 145 pesos de perlas, cuando en el *«Itinerario y cuentas...»* sólo se mencionan 22 pesos de perlas (referencia n.º 29). En cuanto a las conversiones, las indicadas en el primero de los documentos computan 32.264 ánimas, en tanto que en el segundo las detalladas suman 32.243.

de 590 miligramos, aproximadamente. El *castellano* fue también equivalente al *enrique,* moneda de oro acuñada por Enrique IV. Tal evaluación en maravedíes se modificó a partir de 1475.

Consiguientemente, antes de 1475 podríamos establecer una valoración aproximada entre el *peso de oro,* el *castellano* y el *enrique,* estimándoles un peso de 4,6 gramos de oro y una equivalencia de 500 maravedíes. A partir de la reforma de 1475 [41], el *castellano* o *enrique* sólo valdría 435 maravedíes. Posteriormente, el *ducado* o *excelente granadino* sería la nueva moneda áurea castellana que, a partir de 1497, sustituyó a las anteriores. El *ducado* equivalía a 375 maravedíes o a 11 reales de vellón de 34 maravedíes cada uno.

Considerando que la expedición de Gil González Dávila tuvo lugar en 1522 y su Relación se redactó en 1524 es evidente que la estimación que debemos considerar para el *peso de oro, castellano* o *enrique* es la de 1475 (435 maravedíes); y la del *ducado* la fijada en 1497 (375 maravedíes).

Consiguientemente, podemos concluir:

A) Que los 112.689 pesos y 7 tomines supusieron un peso total de 518.369 gramos de oro de *diversa calidad.*

B) Que los 112.689 *pesos de oro, castellanos* o *enriques* equivalían a 49.019.715 maravedíes (1 castellano=435 maravedíes).

C) Que, aparentemente, los 49.019.715 maravedíes equivalían a 130.719 *ducados* (1 ducado=375 maravedíes).

Decimos *aparentemente,* pues esta valoración en *ducados* hay que matizarla teniendo en cuenta que el *ducado,* desde la reforma de 1497, era una moneda de oro acuñada en 65,33 piezas del marco de oro de 23,75 quilates, lo que representaba para cada ducado un contenido de 3,5 gramos de oro fino, aproximadamente. Es decir, el cálculo de C) sería correcto si los 518.369 gramos de oro que pesaban los 112.689 pesos conseguidos, hubieran sido de oro fino de 23,75 quilates. Pero ello no era así.

En efecto, Gil González, en la Relación remitida al monarca le informaba del retorno del descubrimiento «con ciento doze mill pesos de oro, *la mitad dello muy baxo de ley*». Del mismo modo, el Tesorero Cerezeda confirmaba esta valoración en su *«Itinerario y cuentas...»* cuando señalaba: «... dió 259 pesos de oro, *lo más dello oro baxo»* (referencia n.º 31); «... dió 18.506 pesos de oro, *lo más dello muy baxo»* (referencia n.º 32); «... dieron 33.434 pesos de oro, *todo lo más muy baxo»* y «... trujeron de presente 18.818 pesos de oro, *lo más dello muy baxo»* (referencia n.º 33).

Intentar determinar cuál fue la ley del metal conseguido, teniendo en cuenta aquellas apreciaciones cualitativas, sólo puede ser un ejercicio de aproximación. No obstante, aunque con plena conciencia de la relatividad del intento, hemos atribuido a la expresión *«oro muy baxo»* una ley de 1/3 de fino o de 8 quilates; a la de *«oro baxo»* el valor de 16 quilates; y le concedemos a la de *«oro»* sin ninguna adjetivación, la calidad de 23-24 quilates.

---

[41] VÍCTOR MORGAN, E.: *Historia del Dinero* Ed. Istmo, 1972 (pág. 362): «... en 1475 Isabel la Católica fijó el *enrique* o *castellano* —moneda de oro acuñada por Enrique IV— en 435 maravedíes. En 1497 sería adoptado el *ducado* o *excelente* de 375 maravedíes.

Acorde con ello, la clasificación de la totalidad del oro obtenido, según su calidad, queda indicada en el Cuadro número II.

Cuadro II

Referencia	*PESOS SEGUN LEY ESTIMADA*			
	8 quilates	*16 quilates*	*24 quilates*	
1) a 30)			41.527	
31)		259		
32)	18.506			
33)	52.252			
Valor perlas			145	
Totales	70.758	259	41.672	=112.689 pesos

Por otra parte, en el Cuadro III recogemos dichas cantidades de *pesos oro* de diversa calidad (en la columna 1) y las expresamos en gramos (según la equivalencia de 1 *peso oro* =4,6 gramos) en la columna 2; en la columna 3 se homogeneizan tales cuantías reduciéndolas a *pesos oro* de 24 quilates; ello nos permite traducir en la columna 4 esos *pesos oro* de 24 quilates en su peso en gramos (1 *peso oro* fino=4,6 gramos oro fino); para con esos valores obtener, finalmente, la equivalencia en ducados (1 *ducado*=3,5 gramos de oro fino), que recogemos en la columna 5, y en la que totalizamos una suma de cerca de 86.000 ducados (85.993), correspondientes a algo más de 300 kilogramos de oro fino.

Cuadro III

Calidad oro	*Cantidad pesos oro de diversa calidad (1)*	*Peso en gramos (2)*	*Equivalencia en pesos de oro fino (24 quil.) (3)*	*Peso en gramos de oro fino (4)*	*Ducados (5)*
8 quilates	70.758	325.487	23.586	108.496	30.998
16 quilates	259	1.191	173	795	227
24 quilates	41.672	191.691	41.672	191.691	54.768
	112.689	518.369	65.431	300.982	85.993

Posiblemente, nuestro cálculo lo sea por defecto; es decir, que tal valor de cerca de 86.000 ducados sea menor de lo realmente logrado por la expedición. Nos lo hace suponer el que Gil González se permitiera recordar al monarca como en la instrucción real que había recibido, y que regulaba la expedición, se le otorgaban en las cabalgadas y presas que hiciera «quatrocientos ducados de valor, valiendo la dicha cavalgada o presa diez mill ducados» (es decir, un 4 por 100 de lo conseguido), por lo que «de todos ciento y doze mill castellanos de oro, que me pudiera caber quatromill castellanos y más».

Por tanto, podemos apuntar como probable cifra —en ducados— de lo conseguido en la expedición, una situada entre los aproximadamente 86.000 ducados de nuestro cálculo —como mínimo— y los cerca de 100.000 resultantes de dar por buena la afirmación de Gil González del logro de «ciento doze mill peso de oro, *la mitad dello muy baxo de ley»*. (Esta última cifra la obtenemos según los datos que se recogen en el Cuadro IV.)

Cuadro IV

Calidad oro	*Cantidad pesos oro de diversa calidad (1)*	*Peso en gramos (2)*	*Equivalencia en pesos de oro fino (24 quil.) (3)*	*Peso en gramos de oro fino (4)*	*Ducados (5)*
8 quilates	56.344	259.182	18.779	86.383	24.680
24 quilates	56.345	259.187	56.345	259.187	74.053
	112.689	518.369	75.124	345.570	98.733

Entre ambas cifras —mínima y máxima— nos inclinamos más bien por esta última, dado que es la que más se aproxima a la apuntada por Gil González Dávila, como posibles derechos de «presa y cavalgada» reconocidos en su «ynstrucción». En efecto, el 4 por 100 del mínimo (los 86.000 ducados conseguidos) supondrían menos de 1,3 millones de maravedíes (1 ducado=375 maravedíes); y el 4 por 100 del máximo (los aproximadamente 100.000 ducados) serían cerca de 1,5 millones de maravedíes; en tanto que tal porcentaje sobre los «quatro mill castellanos y más», supondrían en torno a 1,7 millones de maravedíes (1 *castellano*=435 maravedíes).

Por consiguiente, las conclusiones A) y C) que efectuamos anteriormente al valorar el tesoro conseguido por la expedición habrá que completarlas y matizarlas de la forma siguiente:

A) Que los 112.689 pesos y 7 tomines de oro supusieron un peso total de 345.570 gramos de *oro fino* (300.982 gramos de *oro fino* como mínimo).

C) Que los 112.689 *pesos de oro* equivalían, probablemente, a unos 98.733 *ducados* (86.000 como mínimo); es decir, unos 37 millones de maravedíes.

Convirtiendo estos datos en valores actuales, estimamos que el valor equiparable en el día de los 345,5 kilogramos de oro conseguido, estaría en torno a 677,82 millones de pesetas; 40,78 millones de dólares al cambio actual [42].

En cuanto a la rentabilidad monetaria de la expedición si consideramos que el financiarla supuso una inversión de 3.795.832 maravedíes y que el tesoro logrado puede estimarse, aproximadamente en 37 millones de maravedíes, ello significa que se alcanzó un beneficio próximo al 1.000 por 100; es decir, se decuplicó el valor de la inversión realizada.

[42] Valor al 16-11-1984; *oro bruto* 1961, 86 ptas/gramo; 1 *dólar*=166,2 ptas. (Fuente: Sociedad Española de Metales Preciosos y «ABC» de 17-II-1984.)

Incluso limitando los logros al mínimo calculado para el tesoro (86.000 ducados), ello supondría 32,25 millones de maravedíes; en este caso la rentabilidad de la expedición estaría en torno al 850 por 100.

En cualquiera de los supuestos, dado que el inicio de la empresa tuvo lugar en 1519 y que el retorno del tesoro conseguido se efectuó en 1524, cinco años más tarde, la rentabilidad de los capitales comprometidos en la expedicón supuso entre el 170 por 100 y el 200 por 100 anual.

Por lo que respecta a la participación de la Corona en los beneficios, calculamos que los mismos ascendieron a más de 9 millones de maravedíes. Con referencia a este cálculo, los datos —aunque no precisos— son más concretos que los existentes sobre el valor total de lo conseguido por la expedición. En efecto, Gil González Dávila, en su Relación desde Santo Domingo, en 6 de marzo de 1524, comunicaba al Emperador lo siguiente: «... con Andrés de Cerezeda, tesorero desta dicha armada, enbio a vuestra magestad diez y siete mill pesos de oro de ley que le cupieron, desde diez e ocho quilates hasta doze, y de otro oro de hachas más baxo quinze mill e trecientos e sesenta e tres pesos que dize el fundiror de Tierra Firme que halló que tenía dozientos maravedis de oro cada peso, como parece por la fe del mesmo fundidor que con esta enbio...».

A esta remesa de oro al rey, había que agregar el valor del navío comprado en Tierra Firme para transportar el tesoro de Gil González a la Española, cuya adquisición se hizo con cargo a la parte real: «... en la qual costa por vuestra magestad se puso el navío que se conpro en Tierra Firme para traer el oro a esta ysla, que llegado aqui y adovado se avaluó en mill pesos de oro».

Para calcular los beneficios de la Corona, estimamos los 1.000 pesos gastados en la nave como de ley de 24 quilates, promediamos los 17.000 pesos en ley de 15 quilates (media entre 18 y 12 quilates); y atribuimos ley de 11 quilates a los 15.363 pesos, por corresponder dicha ley a la relación de «dozientos maravedis de oro cada peso» que señalaba el fundiror, en lugar de los 435 maravedíes por peso que resultaría de ser oro fino.

La participación real en los beneficios la valuamos según el detalle del Cuadro V.

Cuadro V

Calidad oro	*Cantidad pesos oro de diversa calidad (1)*	*Peso en gramos (2)*	*Equival. en pesos de oro fino (24 quil.) (3)*	*Peso en g. de oro fino (4)*	*Ducados (5)*
24 quilates	1.000	4.600	1.000	4.600	1.314
15 quilates	17.000	78.200	10.625	48.875	13.964
11 quilates	15.363	70.669	7.040	32.384	9.252
	33.363	153.469	18.665	85.859	24.530

Convirtiendo dichos 24.530 ducados en maravedíes, los beneficios logrados por la Corona ascendieron a 9.198.750 maravedíes, lo que supuso, dada su inversión inicial en la empresa de 1.827.000 maravedíes, multiplicar por cinco el capital arriesgado.

Aceptamos como válido, aproximadamente, este cómputo al contrastarlo con los resultados anteriores. En efecto, partiendo del supuesto valor total del tesoro de 37 millones de maravedíes, y considerando que según la costumbre de la época la participación de la Corona era la del «quinto real» (7,4 millones de maravedíes), más la costa aportada a la operación (1.827.000 maravedíes), esto sumaría 9.227.000 maravedíes, cifra muy cercana a los 9.198.750 en que hemos calculado la retribución al monarca.

En resumen, el resultado económico alcanzado por la expedición de Gil González fue indudablemente satisfactorio desde el punto de vista monetario, con independencia de que, dada la imprecisión de los datos, los cálculos efectuados hayan de ser considerados con las reservas correspondientes.

Resultados no monetarios

Dentro de las finalidades pretendidas por la expecición, y al margen del beneficio monetario conseguido, hay que considerar los intentos de establecer contactos amistosos con las poblaciones y el conseguir un mejor conocimiento del territorio. Respecto a ambas cuestiones, la Relación de Gil González Dávila patentiza dos realidades evidentes:

1. El propósito de captación y asimilación pacífica de los indígenas por parte de los expedicionrios.

2. El interés por los descubrimientos geográficos que aclararan la incógnita sobre una posible vía de navegación que comunicase el Caribe con la Mar del Sur.

La consolidación de relaciones no belicosas con los indios es algo manifiesto en el escrito de Gil González. En numerosas ocasiones lo afirma, aludiendo a «... aquellas tierras que yo dexo descubiertas y *de paz»;* asegurando, además, haber dejado «... bien probada *la yntincion que tube en hazer los caciques que topé de paz»;* destacando igualmente que «... tube *tantas ganas de hazellos de paz* que jamás hize en ellos presa ni cavalgada ninguna (aunque) muchos dellos dieron causa a que se hiziese»; o también «... con *pensamiento de pacificar* los caciques que topase y hazellos vasallos de vuestra magestad *por toda manera de bien»;* propósitos y conducta benevolentes no exenta de firmeza que reconocía aplicar «... a los que no quisiesen (aceptar el vasallaje) hazerselo hazer por fuerça, como lo hize»; lo mismo que la constancia en su determinación «... de no bolver atrás hasta hallar quien me estorvase por fuerça de armas de yr adelante» y, en tal caso, volver con refuerzos «... y *hazer de pazes* aquella gente», o si había sido recibido pacíficamente y luego atacado, tornar «... a castigar la traycion que estos caciques me avian hecho y *hazellos de paz».*

Pacificación y conversión religosa eran aspectos esenciales para el futuro de una política de asimilación indígena. Pero su plena efectividad dependía de la voluntariedad de su aceptación; por ello los propósitos de Gil González de ganar conversos quedaban supeditados a que el bautismo fuera voluntariamente solicitado. Así lo

manifiesta en su Relación: «... dexo tornados cristianos 32 mill y tantas ánimas *asi mesmo de su voluntad y pidiéndolo ellos»;* o «... (hice) muchos caciques amigos y vasallos de vuestra magestad, tornándose todos cristianos *muy de su voluntad»;* y también, «... se babtizaron en un día 9.017 ánimas, chicas y grandes, y *con tanta voluntad* y tanta atención... que este Dios... no quiere *que nadie se torne cristiano contra su voluntad»;* lo mismo que «... se lo vinieron a *querello ser* (cristianos)»; «... respondieron que *todos querían* (y) preguntéles que cuando *querían* babtizarse».

Esta preocupación por la voluntariedad de las conversiones es prueba del valor que los expedicionarios concedían a la evangelización de los indígenas. Lo constatamos a través del orden con el que se referían los logros obtenidos, tanto en el *«Itinerario y cuentas...»* del Tesorero Cerezeda, como en la *«Relación»* de Gil González Dávila (en primer lugar, los descubrimientos llevados a cabo: «... nunca ninguno descubrió tantas leguas a pie por tierra nueba como yo»; en segundo, los bautismos efectuados: «... nunca ninguno tornó tantos cristianos»; y en último término, el tesoro conseguido: «... nunca ninguno sacó de un entrada tanto número de castellanos de oro»); lo mismo que en el hecho de que cuantas veces Gil González mencionaba el oro obtenido, tantas aludía a las conversiones logradas; o que la argumentación dirigida a los indios, sobre los propósitos y procedencia de los expedicionarios, fuera una afirmación doctrinal cristiana más que de poder o superioridad bélica; y, finalmente, en la sincera —aunque un tanto ingenua— satisfacción ante lo que estimaba señal de éxito proselitista: «... cada día —escribía con entusiasmo— se venía a babtizar un señor de cada pueblo con su gente, y hecho esto, venían cada día a dezirme que fuese el clérigo a sus pueblos a hablallos de Dios, y así se hazía *y madrugavan de un pueblo y otro para qual le llevaría antes».*

No quiere esto decir que los expedicionarios, sin duda impulsados por el afán de enriquecimiento, gloria y formas de vida señoriales, subordinaran estos fines a la expansión de la fe cristiana; pero tampoco sería justo, ni real, dejar de reconocer la autenticidad de tal motivación en su trato con las poblaciones indias.

En cuanto al interés por los descubrimientos geográficos perseguidos, y la importancia de lo logrado, les hace acreedores a una más extensa consideración de la que puede dedicarles el presente trabajo. No obstante, tan sólo con su enunciación se comprende su trascendencia.

En efecto, Gil González Dávila recordaba en su escrito al Emperador Carlos cómo, en un capítulo de la instrucción bajo la cual había organizado y llevado a cabo la empresa descubridora «*...manda vuestra magestad que trabaje mucho por saber si ay estrecho de una mar a otra y que procure que lo que yo descubriere por la mar del Sur, tenga salida a la mar del Norte».* Es decir, que tratara de comprobar la posible existencia de comunicación directa entre el océano Pacífico y el Atlántico (mar Caribe), por las regiones centroamericanas.

El resultado de la expedición fue prometedor al respecto: el descubrimiento del gran lago Nicaragua parecía alentar la esperanza del logro de aquella comunicación: «... vuestra magestad ha de saber —escribía Gil González— que este pueblo deste cacique Nicaragua está la tierra adentro tres leguas de la costa de esta mar del Sur, y junto a las casas de la otra parte esta otra mar dulce; y digo mar, porque crece y

mengua, y los yndios no saben que por aquel agua se vaya a otra salada, sino que todo lo que ellos an andado por ella, a una parte e a otra, es dulce; yo entré a caballo en ella y la probé y tomé la posesión en nombre de vuestra magestad. Preguntando a los yndios si esta mar dulce se juntaba con la otra salada, dizen que no; y quanto nuestros ojos pudieron ver, todo es agua, salvo una ysla que está dos leguas de la costa, que dizen está poblada; el tiempo no dió lugar para saber otra cosa más de que yo mandé entrar media legua por el agua en una canoa en que los yndios navegan, para ver si el agua corría hazia alguna parte, sospechando que fuese rio, y no le hallaron corriente; los pilotos que conmigo llevaba certifican que sale a la mar del Norte, y si así es, es muy gran nueva porque avía de una mar a otra dos o tres leguas de camino muy llano».

Por otra parte, la identificación del idioma y signos culturales de los últimos pueblos con los que había tomado contacto, hacían suponer a Gil González la proximidad de ambos mares. Esa identidad cultural (maya) la dejaba muy claramente expresada al exponer las distancias recorridas en su expedición: «... quedan andadas por mar desde la dicha Panamá, de do partimos, 650 leguas al Poniente, y en este comedio quedan descubiertas por tierra, que yo anduve a pie, 224 leguas, en las cuales descobrí grandes pueblos y cosas *hasta que topé con la lengua de Yucatan»;* al igual que entroncaba los hábitos comunes de ambas poblaciones: *«todas las cosas de Yucatan avemos topado, así en casas como en ropa y armas,* por do está cierto que por esta mar del Sur tiene vuestra magestad descubierto tanto adelante como por la mar del Norte», y del mismo modo: «lo que descobrí y hallé por la del Sur, *que es otro Yucatan en la riqueza y en la lengua y en las otras cosas que los yndios bisten y tratan».*

Para Gil González, el descubrimiento de lo que llamaba «la mar dulce» (el lago Nicaragua), era decisivo para lograr una más fácil ruta del Atlántico al Pacífico que la practicada hasta el momento a través de Tierra Firme. La comunicación por los istmos de Panamá y Darién suponía transitar por caminos de montaña y selva, dificultosos y llenos de penalidades. El mismo había sufrido los rigores de aquel itinerario (Darién), y así lo exponía al Emperador: «... en todo cuanto me ha sucedido de cuydado sirbiendo a vuestra magestad en esta jornada, no he recibido tanto trabajo como en pasar la gente que truxe de Castilla, por Tierra Firme, a la mar del Sur».

De ahí el valor de una posible y fácil comunicación por vía marítima desde el Caribe a la «mar dulce», lo que permitiría reducir la ruta terrestre a solo «dos o tres leguas de camino muy llano». Este sería su propósito, una vez retornado desde Nombre de Dios a la Española, donde escribía su Relación a Carlos V: «... pues llegado a esta ciudad de Santo Domingo de la ysla Española con este cuydado y deseo de buscar por esta mar del Norte entrada a aquella mar duçe que yo descubrí yendo por la otra costa del Sur, para que aquellos grandes pueblos y aquella tierra se pueda governar y visitar desde Castilla, *y que aunque el estrecho de agua de una mar a otra no se hallase,* que hallando la mar duçe que salga a la del Norte *ay tres leguas de una mar a otra, las dos de tierra muy llana que se puede andar con carretas, y la otra legua de tierra que, aunque no es como las dos leguas, no se dexara de acarretar.»*

En consonancia con ello, puesto al habla con las autoridades de la Española, a las que convenció con sus argumentos, organizó una nueva expedición. Así, Gil González

Dávila, en un segundo intento —ahora por la mar del Norte— iba a tratar de confirmar la posibilidad de aquella comunicación: «... porque bolviendo desde aquí, de la Española, al golfo de las Higueras, que es en el paraje de la mar duçe que yo hallé, *se podrá saber la duda de todo;* yo me parto, mediante Dios, con cinquenta de cavallo y trezientos hombres, donde pienso presto dar abiso a vuestra magestad de grandes riquezas y nuevas».

El fracaso y la frustración acompañarían en el futuro a Gil González Dávila. Poco antes de su segunda expedición, otro capitán —Francisco Hernández de Córdoba, lugarteniente de Pedrarias Dávila— había conquistado el territorio nicaragüense, haciéndose con el control de las regiones previamente descubiertas por Gil González. El retorno de éste por la vía de Honduras —donde fundó el establecmiento de San Gil de Buenavista— haría que su progreso hacia el sur acabara por llevarle frente a los hombres de Hernández de Córdoba, viéndose obligado a retirarse a Puerto Caballos. Finalmente, sorprendido en Tholoma por Cristóbal de Olid, teniente de Cortés encargado de la conquista de Honduras, se vio involucrado en la posterior lucha entre ambos, acabando por ser enviado preso a Méjico y desde allí remitido a España, en 1526, donde a poco de su llegada falleció en su ciudad natal de Avila.

Por su parte, Hernández de Córdoba —esperando contar con el apoyo de Cortés desde Méjico— se había sublevado contra la autoridad de Pedrarias Dávila, lo que obligó a éste a dirigirse desde Panamá a Nicaragua para reprimir aquel levantamiento. Detenido Hernández de Córdoba, fue condenado a decapitación y ejecutado en León de Nicaragua a mediados de 1526. Por real cédula de Valladolid, de 16 de marzo de 1527 fue nombrado Pedrarias Dávila gobernador de Nicaragua, y confirmando tal título en 1 de junio siguiente. [43].

En cuanto a *«saber la duda de todo»* —como decía Gil González Dávila— sobre la comunicación entre el Atlántico y el Pacífico a partir de la «mar dulce», la incógnita tardaría más tiempo en desvelarse. Asentado en el país Hernández de Córdoba hizo explorar el lago Nicaragua, ordenando construir un bergantín en el que el capitán Ruy Díaz recorrió sus márgenes y descubrió el Desaguadero o río de San Juan en 1525; descenció por él, pero sin pasar más allá de su primer raudal. En una segunda expedición, también enviada por Hernández de Córdoba, el capitán Hernando de Soto exploró el Desaguadero tratando de comprobar si el río salía a la mar del Norte, pero no descendió más lejos de Voto, en la margen derecha, y sin poder averiguar si su curso era navegable.

En 1529, bajo la gobernación de Pedrarias Dávila, se organizó una expedición mandada por Martín de Estete, quien no logró avanzar más lejos de lo alcanzado por Soto. Finalmente, siendo gobernador de Nicaragua Rodrigo de Contreras, los capitanes Alonso Calero y Diego Machuca de Zuazo, lograrían por vez primera salir a la mar del Norte desde el lago Nicaragua, en una expedición que descendiendo por el río San Juan se había iniciado en 1539.

La intuición de Gil González Dávila quedaba comprobada: la comunicación fluvial desde la «mar dulce» al Caribe había tenido cumplimento.

OVIDIO GARCÍA REGUEIRO
Martínez Izquierdo, 30, portal 9, 2.º izqda.
MADRID

[43] PERALTA, MANUEL M. DE: *Op. cit.* págs. 718-721.

Aerolitos y Mínima

La humanidad es ya humanitud.

●

Ser un espantapájaros con los brazos abiertos.

●

Ama a la lluvia como a ti mismo.

●

Me atrevo a existir.

●

¿Es que el loco puede volverse loco?

●

La manzana desde Eva hasta Newton.

●

Uno no siente vergüenza porque sonroja, sino lo contrario.

●

Que crezca la Esencia, esa rosa sin espinas.

●

No tengo más maestro que mi alma.

●

Apenas se necesitan músculos para reflexionar.

●

La nostalgia, como una caja de bombones.

●

Me pongo rojo de espíritu.

●

Estamos vivos por casualidad.

●

Mi España eterna: el espacio y el polvo.

●

La risa es la campanada del cuerpo.

●

El hombre humano no existe en esta tierra.

●

¿Por qué la tumba del soldado desconocido no se acompaña de la tumba de la madre desconocida del soldado desconocido?

●

Están los dioses haciendo mi maleta.

●

Las muchachas pasando por debajo del arco iris.

●

Llevar siempre un circo ambulante en el alma.

●

El universo es genial.

●

Unamuno, en un soneto, rima Don Quijote *con* azote.

●

Nosotros, los metafísicos humoristas.

●

El jugo de las bolas de acero.

●

Tengo derecho a la realidad, luego soy irreal.

●

Un crimen de lesa naturaleza: las flores de plástico.

•

Variaciones del ergo *cartesiano: «Pienso, luego golpeo» (Cassius Clay). «Me avergüenzo, luego existo» (Emmanuel Mounier).*

•

El Tintoreto pintando a su hija muerta.

•

Benda contra Bergson.

•

El humo de la esperanza.

•

Cuando Whistler llamó maestro al joven Aubrey Beardsley, éste lloró.

•

Francis Jammes rima qu'il fera *con* et caetera.

•

Gallina postista: pone huevos de porcelana de China (Homenaje a Ramón).

•

Hablar de sueños incoherentes, ¡qué incoherencia!

•

Mi ser cómico cuando no cósmico.

•

Si no se suicida es porque existen los pájaros.

•

Los seres más interesantes de la tierra son los harapientos.

•

La lejanía, hermana gemela de la cercanía.

•

Amo con gran asombro sobre todas las cosas: la lluvia, los besos y las hormigas.

•

Ritmo y vibración. Lo demás es caca de dioses.

•

Ser un bandido de la vida.

•

Yo estaba viendo que estaba lloviendo.

•

¡Qué poco original es el pecado original!

•

Dante contra Epicuro.

•

Me interesa menos la belleza que la energía.

•

Rima histórica: Madame de Pompadour pintada por Quentin de La Tour.

•

Deja el lenguaje exaltado para los dramaturgos.

•

Siglos después de Dante, Newton nos trazó la topografía del infierno.

•

Llamo mamá a la luz.

•

A veces, soy de color.

•

La solvencia del pensamiento da asco.

•

Baudelaire leyó a Espronceda.

•

La angustia me controla.

•

A la Filosofía de la Miseria *de Proudhon, responde Karl Marx:* Miseria de la Filosofía.

•

Para mí, el verdadero apocalipsis sería que no se ponga el sol a la hora del crepúsculo.

•

Vigny: «Navire aux larges flancs de guirlandes ornés»; yo diría: «Elvire aux largues flancs de guirlandes ornés».

•

Existe la luz negra, químicamente demostrada.

•

Exilios líricos de diplomáticos franceses: Claudel, Vers d'exil; *Saint-John Perse,* Exil.

•

Ni el más pintado de los sublunares escapa al papel higiénico.

•

Los elementos son mis gurus.

•

Subamos al origen de las cosas, dice Empédocles. Subamos a lo puro, dice Sócrates.

•

Julio Herrera y Reissig *rima* soslaya *con* Vizcaya *(sonetos vascos).*

•

Los aforismos de Julien Torma son Euphorismes.

•

Goethe dijo: «En el teatro no se debe rezar», y sabemos que Claudel despreciaba a Goethe.

•

Las pitas son hijastras de las rosas.

•

¿El Angel y la Bestia? —No, «el ángel y la marioneta» (Rilke).

•

... estepa, troica, balalaica... ¡Gogol!

•

Mano a mano con la nada.

●

Lo mío nativo es la arena.

●

Detengo el impulso inicial y me cruzo de brazos.

●

Que yo sepa, nadie ha hablado del eco del silencio.

●

Erase una vez un cuentista oriental mudo.

●

El viento que sacude las palmeras y la quietud de las pirámides.

●

Claude Le Petit rima homme *con* Rome.

●

Nietzsche no llegó a escribir el libro proyectado «La sombra de Venecia».

●

Tres palabras en una sola: Walpurgisnachtstraum.

●

Baudelaire contra Voltaire.

●

Ternario amoroso de Aleksandr Blok: el arte, los niños y la muerte.

●

Todos llevamos un ataúd bajo el sobaco.

●

Me trae el cartero un sobre inflado.

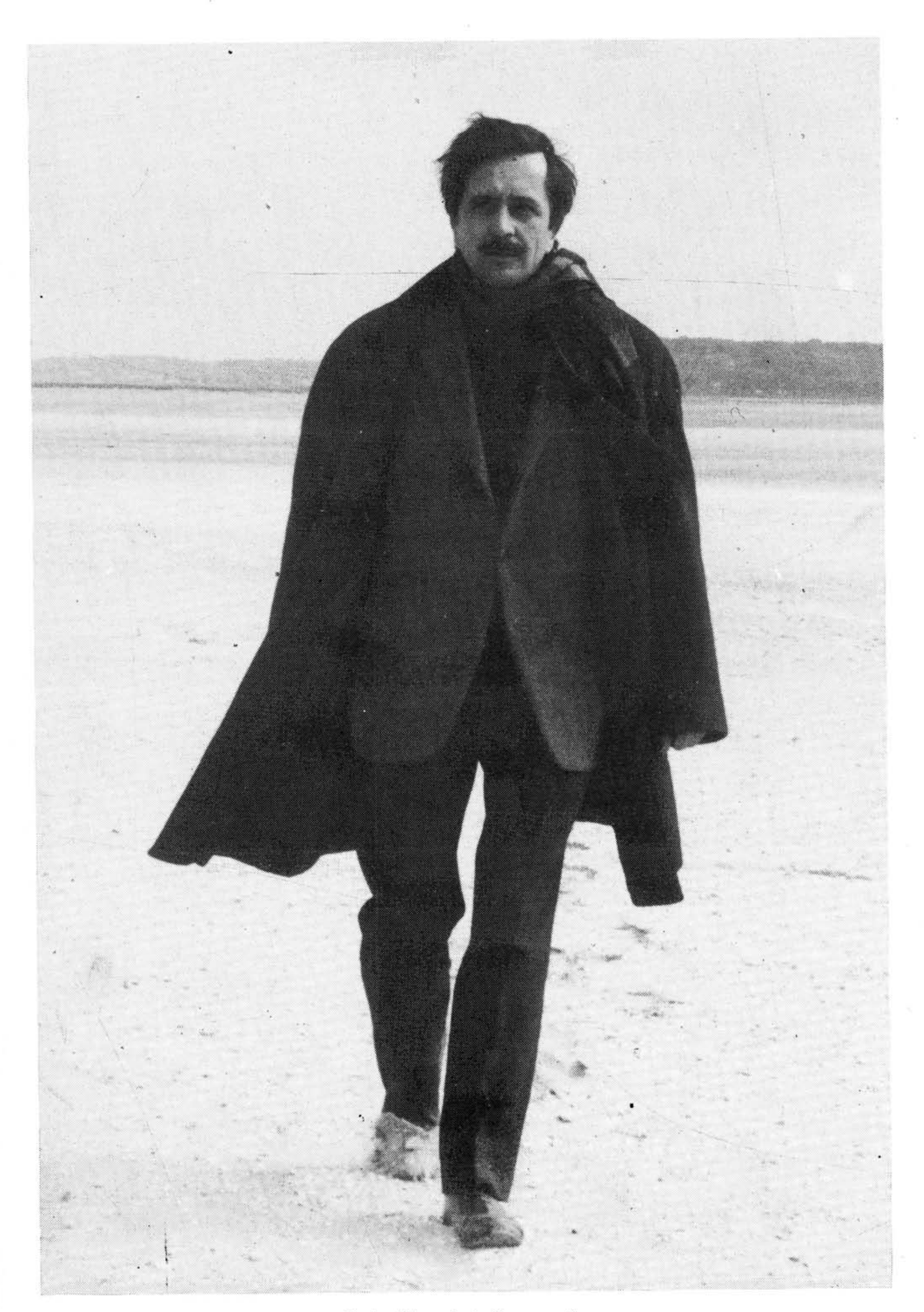
●

Tener una amiga que se llame Kyrie Eleison.

●

Amo a Gwynplaine, el hombre de la risa maldita.

●



Carlos Edmundo de Ory en 1968.

Mi rostro surcado de arrugas, ¡qué digo!, de cicatrices.

•

El 18 febrero 1944, un aviador inglés llamado Pickard, *bombardea la cárcel de la capital de* Picardía *(Amiens).*

•

Rilke oyó una voz que le dijo: «Vete a España», y Soloviev oyó una voz que le dijo: «Vete a Egipto». Uno se fue a Ronda, el otro a El Cairo.

•

El cadáver de Anton Chejov, transportado en un vagón Para ostras *desde Niza a Moscú.*

•

La palabra «sentimiento» (pasión), en inglés feeling, *se dice en chino:* ch'ing.

•

¡Estoy vivo! —grito recorriendo los pasillos del insomnio.

•

La franqueza como técnica de la poesía.

•

En nuestra época informe, Francis Bacon es todo un Botticelli.

•

Poetas guatemaltecos y las sienes: «Sien de Alondra» (M. A. Asturias); «Con las sienes de pie» (Arqueles Morales).

•

Ternario de Stéphane Lupasco: el sueño, la matemática y la muerte.

•

La cara herida del hombre.

•

Color de agua.

•

No confundir el filósofo Laotsé con el filósofo Lotze.

•

Ya ha pasado la hora de las palabras preciosas.

•

Contra Newton: Goethe, William Blake.

•

Lo contrario de un bulldozer es un piano.

•

Pájaro negro de Chile: trile.

•

La soledad fisicosicológica de la gente.

•

El artista sabe que la belleza fracasa.

•

Mira deprisa a la mujer desnuda.

•

Epoca azul de Picasso: azul de Tuat del infierno egipcio *(C. G. Jung).*

•

Encíclicas papales —discursos políticos.

•

El padre de Kierkegaard había sido pastor.

•

Ternario de Théodore de Banville: la copa, el seno y la lira.

•

«El ruido asintónico de uno mismo». (¿Dónde he leído esto?)

•

La hija de Dante se llamó Beatriz.

•

En Burdeos: Hölderlin (1802), Goya (1824).

•

Las violencias del alma y de la luz.

•

Ofrezco mis carnes a los tatuajes de lo cotidiano.

•

Soy todo labios cuando me callo.

•

Productos de carnicería humana: «carne de cañón», «carne de plusvalía», «carne de cárcel», «carne de manicomio».

•

¡Vete a freír espárragos, Tannhauser!

•

«La angustia, que el griego no advertía» (Kierkegaard).

•

El cartero no sabe lo que lleva encima.

•

Ezra Pound y la economía: pound sterling.

•

Epítetos alcohólicos para el mar: «color de vino oscuro» (Homero). «Color de whisky» (Malcolm Lowry).

•

Monsieur Georges Pompidou, presidente de la República francesa, autor de una Anthologie de la Poésie française *(1961), en la que ha sido excluido Antonin Artaud.*

•

Situacionistas: *«Contra los papas, los políticos y las bombas atómicas».*

•

La espuma de las meditaciones.

•

Maderas: *«Hazte un arca de madera de Gopher» (Génesis, 6,14). «E hice un arca de madera de Sittim» (Deuteronomio, 10,3). «Este barco de madera de* shato*» (Ezra Pound, Cathay).*

•

Despedida de una carta de Mozart a su mujer: «Te beso y te estrecho 1.095.060.437.082 veces en mis brazos».

•

Jehan Rictus rima mitrailles *con* Versailles.

•

Nietzsche, el maestro alpino.

•

El espejo refleja nuestra cara, no nuestro nombre.

•

Oscar Wilde arrastrando a Gide, en Blida (1895) hacia los muchachos árabes, «bellos como estatuas de bronce».

•

Lo que más me gusta en el mundo es el vendaval.

•

Amo a Poe con su triste cara llena de escupitajos surrealistas.

•

He visto hormigas. Soy hormigas.

•

«El verano es para los oportunistas» (H. D. Thoreau).

•

Carlyle sobre Tennyson: «Fuma cantidades infinitas de tabaco».

•

Ternario de la R *posmedieval:* R*enacimiento -* R*eforma -* R*evolución.*

•

Llevar el sufrimiento a cuestas como un piano invisible.

•

La música de jazz entra jazmines.

•

Claudel anti-Goethe: «Un âne solennel».

•

Paronimia: *Iberia-Siberia. («Rusia, ese otro extremo de Europa que toca a España en el dominio del espíritu», Waldo Frank).*

•

Un águila volando, portadora de una tortuga, la dejó caer sobre la cabeza de Esquilo y lo mató. Un pedazo de madera cayó sobre la cabeza de Cyrano de Bergerac y lo mató.

●

La fuerza bruta del automatismo.

●

R*onsard rima* inmortel *con* Charles Martel.

●

Los justos libadores rituales de soma.

●

Me río demasiado.

●

Saint-Aman, en el siglo XVII, consagra un largo poema al melón; en el siglo XX, Salvador R*ueda hizo un soneto a la sandía.*

●

Infantilismo humano: «Nuestra raza terrestre, alejada de la edad de razón, apenas tiene cuatro o cinco años» (Flammarion). «La humanidad está lejos de haber superado la fase de la infancia» (Lecomte du Noüys). «La gran mayoría de la población no sobrepasa nunca la edad sicológica de 12 ó 13 años» (Alexis Carrel).

●

Todavía no se ha escrito la historia de la pereza española.

●

La guerra, en verano como en invierno.

●

Baudelaire prefiere Marie-Joseph Chénier a su hermano André.

●

Bernanos bajo el sol y la luna: «Sous le soleil de Satan». «Les Grands Cimetières sous la Lune».

●

La cabeza de Dios en formol.

●

«Yo es química» (Jean R*ostand).*

●

Hablando del miedo y del terror, Jean Paul dice que los romanos se asustaban ante los elefantes.

●

El mundo está malito.

●

Mi oficio es encender llamas.

●

Uno de mis guías me señaló las tres grandes montañas japonesas: zen, aïkido, seïtaï.

●

Nombres estelares de héroes de novela: Stello (Vigny). Stelio Effrena (D'Annunzio, Il Fuoco).

●

Españoles y la Lotería de Navidad: «Le he puesto perejilito a San Pancracio».

●

El olor de la oscuridad. El olor del silencio.

●

El escarabajo no soporta el perfume de la rosa.

●

Metáfora platónica: «Una línea es un punto que vuela».

●

Lo que más me gusta comer es el arroz: Oryza sativa.

●

Beatriz Portinari y Regina Olsen: se casaron con otros.

●

Adviento: *«Dominus enim prope est» (Fil., IV, 5).* Marana tha *(últimas palabras del Apocalipsis).*

●

Muertes profesionales: «Voy a morir, o voy a morirme, que de ambos modos puede decirse» (frase postrimera del jesuita Bouhours, gramático francés).

●

«... los que miran por las ventanas...; ... las hijas de canción...» (Eclesiastés, XII, 3-4).

●

Viaje a Londres: me senté en el sillón donde murió Carlyle. Viaje a Bonn: acaricié el piano de Beethoven. Viaje a Auvers-sur-Oise: me senté en la cama de Van Gogh.

●

Ofelia —¡Oh Felia!

CARLOS EDMUNDO DE ORY
545, rue Saint Fuscien
80 AMIENS (Francia)

Sombras de Juan Benet

Memoria. Recuerdos

El texto de *Una meditación* por su apariencia es de veras intimidante: un solo párrafo corre de la página 7 a la 329, en apretados bloques de 41 líneas por página y un total aproximado de 275.000 palabras. Presencia formidable que exige un esfuerzo de atención y una concentración en la lectura muy superiores a los corrientes.

Esta novela es parte del ciclo dedicado por el autor a la comarca imaginaria situada en torno a Región y tiene las mismas características de complicación sintáctica, distorsión temporal y fragmentación narrativa observables en *Volverás a Región* y en *Un viaje de invierno,* obras ligadas a ella por hilos de distinto grosor, unos de clara visibilidad y otros de mayor delgadez, pero bien perceptibles para el receptor familiarizado con la manera benetiana de situar los signos.

Discurso ininterrumpido para una acción quebrada y una trama cuidadosamente calculada; la fluidez no se corta por las rupturas, pues éstas no son accidentes ni accidentales, sino requisito del sistema. «Relato fragmentado y desordenado» (32), se anuncia desde muy pronto, avisando de la espacialidad del texto y condicionando al lector para recomponer y ordenar lo que en distinta forma se le vaya diciendo.

Para contrarrestar los efectos de la discontinuidad narrativa el texto se apoya en la continuidad discursiva: donde hay un cambio, se produce un enlace; la transición es automática y se pasa de una historia a otra, o a una reflexión, o a lo que sea. La historia de Mary enlaza con la de su marido, y ésta con la de Emilio y la mina, y luego la fonda, el capataz, el paisano de Bocentellas, el lóbulo de la oreja, la rata... Curioso continuo que induce a una cierta circularidad y a una relativa simultaneidad. Circularidad acentuada por la recurrencia de temas, motivos, sucesos, personajes e imágenes; simultaneidad en cuanto la organización de la trama y su localización en la memoria (del narrador) hacen que todo dependa de las veleidades con que, sin sujeción a la cronología, los incidentes aparecen y desaparecen en ella.

Si el texto registra simetrías es porque la memoria convoca distintas figuras de la misma obsesión. Siendo la rivalidad padre-hijo (Ruán-Jorge) uno de los puntos centrales de la novela, ¿a quién sorprenderá verlo asociado por líneas de sombra al ejemplo histórico de Kafka y su padre, al literario de la Efigenia de Eurípides, más remoto, al de Isaac a punto de ser degollado por Abraham, y, en la acción misma, con el parricidio de otro personaje, el Indio?

Recurrencias de segundo grado. Las de primer grado son tantas y tales que configuran el conjunto, sugiriendo un funcionalismo contra el cual parecen alzarse otros elementos de la composición, particularmente caracterizables como míticos o

fantásticos, o de ambas maneras. Y, pues, estos factores operan, asimismo, en forma recurrente, se diría que el asalto se produce desde dentro y la puesta en cuestión de la racionalidad constructiva por la irracionalidad mítico-legendaria es un modo de preservar los derechos de la imaginación en un texto sometido a los rigores de la lógica.

¿Pero, de qué lógica? El autor se inclina sobre una memoria y observa su funcionamiento; el narrador transcribirá lo que en esa memoria ocurra, fielmente, sin forzarla, reconociendo sus inclinaciones y sus parcialidades, y negándose a interferir en ellas. Aún así, en el discurso emergen de pronto reflexiones y comentarios difícilmente aceptables como procedentes de la minerva del narrador y menos aún de su memoria. Más adelante intentaré explicar las causas de este fenómeno.

El narrador mismo indica cómo la memoria —al menos la suya— opera reteniendo ciertas imágenes, pero reduciéndolas a «estampas insaboras» y «despojándolas de un sentir que las envolvía en el momento en que sucedían» (30) [1]. Se trata, según dice en seguida, «de un proceso esterilizador» que elimina lo que en el pasado acaso fue lo más importante. De ahí la distinción entre épocas de «intensa emoción», generadoras de sensibilidad rememorante, y períodos de sequedad en que los sucesos apenas dejan huella. Quizá la caprichosidad de la memoria se deba, en general, a estos desniveles, y si la generalidad es discutible, la particularidad —el caso concreto de esta memoria, agente de la meditación— tal vez no lo sea o no lo sea en el mismo grado. La teoría deducible de las ideas del narrador sobre el tema sugiere una obvia distinción entre memoria (fluir, corriente) y recuerdo (incidente) y que la aparición o la evanescencia de éste se produce sin intervención de aquélla.

Hecho presencia, el recuerdo tira de otros y los empuja; por eso «van reproduciéndose ciertas imágenes recurrentes que se enlazan y refieren mediante una ley de continuidad que la memoria ignora, pero que el sentido de lo vivido advierte» (32). Renovación que la memoria registra, y no por designio propio, sino por ley de asociación: «un nombre propio leído u oído remite, por un supuesto parecido, a otro olvidado que la voluntad a toda costa quiere traer el conocimiento, en pugna con la memoria perezosa que se resiste a ello» (32). El «líquido amnético», de que se habla, es perfecta referencia a cómo el ente se halla rodeado de brumas, sumergido en una niebla de olvidos difícil de romper.

Pues donde se habla de recuerdos se piensa en olvidos. Los poetas (Machado, Juan Ramón) lo sabían bien y en sus páginas como en sus mentes lo recordado lleva la impronta y reviste la forma de lo que reside donde habita el olvido. El narrador-memoria será así olvidadizo, un tanto perdido, recordando a medias, reteniendo un detalle, una circunstancia que en el texto serán motivos, sinécdoques acaso. Un episodio trivial, como las partidas de croquet en Escaen, volverá una y otra vez al texto y se convertirá en estampa representativa de un período de la infancia del narrador en que destaca, sobre todo, el lazo de terciopelo de su prima Mary. Incidentes así manifiestan la complejidad estructural del narrador; otros recuerdos suyos, como el de Don Severo, parecen adscribirse a distintos estratos mentales.

---

1 Los números entre paréntesis corresponden a las páginas de *Una meditación* de donde se tomaron las citas. La abundancia de éstas tiende, entre otras cosas, a mostrar la complicación, el zizagueo, los giros constitutivos del entramado.

Olvido —y éste es aquí el caso— significa asimilación del recuerdo hasta el punto en que la mente asimilante pierde conciencia de él, sumergiéndolo en la zona más profunda del ser. Se olvida lo que una vez incorporado a ese estrato no es ya pensado como algo exterior y autónomo al sujeto en quien se aloja.

Recurrencias: Motivos

Las recurrencias sugieren la posibilidad, la necesidad tal vez, de una lectura «distinta». A próposito de la extraordinaria novela de Djuna Barnes, *Nightwood,* señaló T. S. Eliot la conveniencia de ajustar la óptica del lector a un texto que presenta las características de la poesía. Esta observación me parece aplicable a las ficciones, extensas o breves, de Juan Benet, o a buena parte de ellas. A *Una meditación,* desde luego; a *Un viaje de invierno,* con no menos razón.

Comunicación e información están ahí, pero no son el centro de interés en torno al cual gira la atención, reclamada en primera instancia por el modo de transmisión. El lector se enfrenta con una trama cuyo rasgo más obvio es la dispersión y calculada destemporalización de los signos. Los motivos reaparecen sin vincularse a una cronología que el narrador (sumido en la intemporalidad niveladora de la memoria) «desconoce», y en la reiteración dilucidatoria van precisando su sentido. Cada reaparición es una adición y no simplemente una repetición. Explícito cuando (le) conviene y más a menudo enigmático, el texto asocia, disocia, establece correlaciones y oposiciones, afirma o altera...: es un laberinto —como quedó en claro al comentar *Volverás a Región* [2]— pero con el hilo en el umbral, para que el lector se aventure en sus galerías sin temor a perderse. Hilo de las repeticiones que Jakobson considera propias de la función poética. Lo dicho por él y lo expuesto por Eliot se complementan de manera muy convincente [3].

Warren piensa que los motivos (del alemán «motiv») son elementos de la trama, y menciona algunos de los más frecuentes en la literatura del pasado: identidades equivocadas; ingratitud filial; busca del hijo por su padre; muerto que retorna a la vida... Los motivos son elementos de la trama que el análisis separa para hacerlos ver mejor, pero es obvio que sólo a esos efectos pueden aislarse momentáneamente; mientras los vayamos viendo como unidades diferenciadas habremos de tener en cuenta su vinculación con los demás y con la trama de que son parte. Unicamente así cabrá descubrir su genuino sentido.

Por su situación central en el texto, el motivo del reloj que Cayetano Corral compone y recompone incesantemente debe ser examinado en primer término. Trata el personaje de manipular el tiempo, manteniéndolo en suspensión hasta que el drama comience y el movimiento se imponga. Mientras el péndulo oscila sin ruido, la acción parece en suspenso; la obligación del reloj, según su dueño, «era marcar con su silencio el compás de espera entre vida y existencia» (74). Poco antes advirtió ya que no medía el tiempo, estancado y vacío, dejando esta tarea a las desgracias.

---

[2] «Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España.» *Insula.* N.° 319, junio 1973.

[3] R. JAKOBSON: «Linguistics and Poetics», *Style in Language* (Thomas A. Sebeok, compilador).

Objeto simbólico, el reloj es descrito con vagos indicios de personificación [«reloj paisano, de cara negra y cuadrada, esfera circular, y números romanos, con tres juegos de pesas y tres martillos exentos...» (77)], que dan a su presencia carácter de cosa que en su funcionamiento irá más allá del simple mecanismo y actuará como un determinante psicológico [4].

Cuando la historia irrumpe, no hay sino dejarle ir; no es posible retenerle más. Todo ha cambiado; la puesta en marcha del reloj coincide con el viaje emprendido por dos amantes o pseudoamantes, y significa el final de un período y la apertura de otro, enigmático y difícil. «La comarca» —o sea, el espacio sombrío y laberíntico (de otra manera)— siente el aviso y la amenaza en el pulso del objeto que marca el tiempo de las vidas. Las líneas donde tal fenómeno se describe merecen ser citadas íntegramente:

> Un latido anormal fue tomando cuerpo y creciendo, si no en sonido al menos en resonancia, extendiéndose por el cobertizo, por el patio y por el almacén de la fábrica, provocando la caída y rotura de muchos platos y ollas apiladas que, sin el menor aviso, se vinieron abajo pulverizadas antes de tocar el suelo; luego, se extendió a los alrededores, a toda Región y su sierra, y toda su comarca, sacudida por aquel lejano y acompasado golpe que no cesaba ni de día ni de noche, que apenas se oía —era preciso pegar el oído a los colchones y a los postes de la luz, a las paredes de azulejos y a los sagrados corazones de las puertas, donde era mucho más perceptible—, pero que poco a poco, al parecer, iba debilitando y agrietando fundamentos y cumbreras, provocando pequeñas desportilladuras y esas caídas de polvo blancuzco que manchan los suelos, los manteles y los platos para anunciar la inminencia de la catástrofe (288).

En este punto el objeto ha tomado posesión del texto, lo ha invadido en términos que recuerdan los del sonido ensordecedor de la bomba (otro objeto simbólico) en *La bomba increíble,* de Pedro Salinas. El humor de la descripción permite leerla como un comentario irónico sobre sí misma. Y como un guiño al lector para que en la hipérbole descubra el juego de la mente y el sentido de la imagen. Sin duda, en este punto avanzado, la narración ha dado de sí y, como si dijéramos, llevado el tema tiempo-vida-existencia a su plenitud.

Los ritmos narrativos del microtexto transcrito, con sus reiteraciones y variaciones, con su ondulación en torno a una notación que en ellos y por ellos va dilatándose y enriqueciéndose, duplican interiormente el ritmo de los motivos que a su vez determina el ritmo —el pulso, el latido— de la novela. Y esto es lo importante en *Una meditación* y lo que hace dos páginas me inclinaba (con la ayuda de Eliot y de Jakobson, cómplices involuntarios si no inductores) a una lectura «poética». Si digo que el reloj de Cayetano ocupa un lugar central en el texto —y en la novela secreta, misteriosa, singular desde luego, al fin transparente en aquél— es por su analogía a través de la imagen con el corazón de un organismo que gracias a él alienta, respira y sufre.

Corazón del conocimiento, inclinado sobre quien —el personaje, el narrador, el lector— lo pondrá en marcha, sabe que los tiempos no son iguales: que el de la mente meditativa, por ejemplo, poco tiene que ver con el del accidente o el incidente: «era quien mejor sabía (el reloj) cómo el tiempo es mucho más grávido cuando es advertido

---

[4] En otra página se hablará del deterioro de la esfera como del «rictus de la contenida pero inmitigada pena con que aquella cara contemplaba...» (79).

y cómo las horas que transcurrieron en un espasmo, en un susto o en un santiamén, nunca dejan de pasar la cuenta en largos momentos de supina incredulidad o inmitigable tedio» (31). ¡Qué bien dicho lo que el crítico dice sin gracia! La referencia al tiempo psicológico está hecha con elegancia, y en la cláusula final se encuentra una huella, un vestigio, un leve contacto con la línea de Dante *(nessun maggior dolore...)*, aunque, como es normal en Benet, el sentimiento queda reducido a su mínima expresión.

Reloj perceptivo de lo que corre en el aire, de lo que está ahí y no se ve, particular de nada y de todo. No en vano lo advertimos personificado; en un punto cercano al de la última cita, constata antes que su dueño que la entrada en el chamizo de una mujer («aquella mujer»: Leo) suponía el trastorno total de lo que hasta entonces fuera la vida allí. La mujer es vista (por el reloj) como rival en las atenciones de Corral, antes concentradas sobre él.

Inmune a las acciones del reloj, Jorge Ruán, una de las figuras más curiosas de la novela, acaba su ciclo con anterioridad a la puesta en marcha de aquél. Ocurre así en la cronología según la reconstruye el lector, no desde luego en el texto, donde Jorge y el reloj, nivelados en la verbalización, sirven con análogo derecho a las recurrencias estructurales. Es decir, no precisamente Jorge, pero los motivos que en él se originan: el de las ratas y el del mordisco en el lóbulo de la oreja, asociados en puntos que permiten una iluminación mutua. No hacen falta especiales conocimientos de psicología para conectar ambos motivos con el sexo, pues aquí están, declarados explícitamente en la letra. Y con la misma claridad se indica la razón, las razones del mordisco, aunque no las de que el personaje se complazca en quemar vivas a las ratas. Inferidas por el lector, esas razones subrayan una sádica complacencia del sujeto, que venga en las ratas lo que no puede vengar en las mujeres. La crítica psicoanalítica ofrecerá una explicación cabal de esta perversión. Yo me contentaré con decir que, como el reloj y los motivos de que luego hablaré, éstos, además de servir una función estructural, realzan el intrínseco interés del incidente, de los incidentes y de quienes participan en ellos.

Cuando el análisis, como es aquí el caso, lleva a profundos niveles de significación, y en ellos encuentra lo humano y nunca demasiado humano de nuestra condición examinado a fondo (como es forzoso que ocurra dado el estrato en que se mueve la acción), y este examen es no sólo inteligente sino revelador, sabemos que el texto no es un pretexto, cobertura de la nada, sino el sólido terreno en que se asienta la obra de arte.

¿Obsesión del personaje? ¿Decisión autorial de hacer al lóbulo y no a quien lo muerde punto irradiante? Lo uno y lo otro: obsesión y punto de irradiación. Pues si Jorge Ruán experimenta una fijación, no es el único; en la página 142 es él quien muerde a la mujer de la fonda el lóbulo de la oreja (y después deja una rata en la almohada de la cama en que la mujer yace), pero en la 192 es Leo quien reflexiona (o el narrador con su voz) sobre cómo ciertos objetos o hechos y entre ellos «la voluta de un lóbulo» introducen un elemento de misterio en la producción del deseo.

Explicar el caso Ruán no presenta dificultades: «siempre que Jorge poseía a una mujer la mordía en el cuello o en el lóbulo de la oreja y se acordaba de la rata» (265). Dicho a propósito de Camila, su última amante, reúne en dos líneas mujer, lóbulo y

rata, confirmando lo dicho más arriba. Cuando se trata de Leo, el hecho presenta distinto cariz, pues ni la mujer ni la rata son parte de su pensamiento, orientado —eso sí— y relacionado con la cópula, con su vida y con su ser.

Las palabras, como en un poema, crean situaciones, declaran o insinúan sentimientos; fluye el discurso y afloran a la estructura de superficie signos que dan sentido a la corriente profunda. El ritmo de los motivos es el ritmo de la novela y tal vez la novela misma. El lóbulo de la oreja es —en esta instancia, en estos ejemplos— un emblema del yo que se desea poseer: «Y era, por consiguiente, en aquel lóbulo donde residía un yo subversivo, ciego, incauto...» (149). Se muerde para afirmar un propósito de apropiación y sólo se consigue probar lo irrisorio de la tentativa. Si en el lóbulo brilló «la esencia preamada», la cópula revelará la inanidad de dar forma concreta, aprehensible, a la figura abstracta.

Desde la página 92, en que el chillido de una rata anuncia por la implantación de la palabra el desarrollo del motivo, las recurrencias de éste (resonancias, ecos, variaciones también) contribuirán decisivamente a la integración «poética» del texto. El juego de las ratas es presentado antes que la entrada de Jorge Ruán en la alcoba de la fonda; ambas ocurrencias se reiteran y complementan entre sí, en las referencias al lóbulo de la oreja (sea de la mujer sin nombre, sea de Camila) y en las alusiones al abrigo o capote pesado, sinécdoque del actante.

En Escaen, el viejo Ruán no puede trabajar ni dormir por las ratas que se pasean sobre sus habitaciones; el capataz es mordido por una rata al desatrancar una tubería; el misionero visitante de los Abrantes, amenaza a Antonio con que mil ratas le morderán en lo vivo, «empezando por los genitales»; Jorge regala a Camila una rata enjaulada; él y (otro) capataz impregnan las ratas de petróleo y después las azuzan frente a «una cortina de fuego que la rata atravesaba de un salto, como el tigre de un circo, para convertirse en un fulgurante haz de llamas» (270).

Con todo, lo más revelador es la conexión rata-mujer que, establecida desde el momento en que Jorge deja el cadáver del roedor en la almohada de la dueña de la fonda (144) la explicita el narrador (aquí omnisciente) al referir la relación con Camila: «no me parece aventurado suponer que cuando su cuerpo penetraba en el de Camila (...) su pensamiento volaba, en el momento de sucumbir al orgasmo, hacia el anhelo imposible de hacer morir al animal con un mordisco en la yugular (...). Poco a poco —y a través de otra vía, y ésa sí en verdad misteriosa, habrá de sustituir el cuerpo de Camila al de la rata» (266). La significación última del motivo resulta clara: identificación, a nivel subconsciente, de la mujer y la rata. La «zona de sombra» que define «los límites de un mundo impenetrable a la razón» está situada en esa parte de la mente donde los deseos se disfrazan, encubiertos por extrañas figuras. «Expiación y catársis», leímos, y es fácil entender que la erótica no responde a los dictados de la razón, ni a decir verdad, tiene nada que ver con ella.

Irracional se revela el actante; no ilógico. Quema la rata para satisfacer y destruir una obsesión, para liberarse de la mujer en el animal. Como quien asiste a la representación de una tragedia para purgarse de la tentación que le amenaza, pero con esta diferencia: nada se logra, y será preciso recomenzar continuamente.

Sobre su función estructural, las resonancias de este (y el anterior) motivo sirven

a la creación de un carácter; desdibujado, borroso, como visto por ojos de nervios atrofiados, pero «carácter» al fin, Jorge Ruán es el personaje que la memoria del narrador va situando en el texto, no entero, sí fragmentado, insuficiente, abierto a las hipótesis del lector. Actante «trágico», aún si mediocremente tal, enfrentado con el padre en el nivel literal (competencia escritural), y en cuanto encarnación de uno, de dos motivos, opuesto estructuralmente al abuelo del narrador.

Con el abuelo entra en el texto un motivo cómico, contrapunto de los anteriores: el del licor o infernal bebedizo con que el viejo obsequia a sus visitantes. Si en la página 10 es mencionado con discreta atenuación de sus propiedades («no era tan tónico, tan digestivo y tan suave al paladar» como afirma un adulador aspirante a yerno), en la 18 ya se le califica de horrendo, y en la 166, al comenzar el extenso fragmento dedicado a su fabricación y al rito de su ingestión, se habla del rayo «singular e inextinguible que brotaba de aquel dichoso licor».

Escenas tratatas por el narrador con buen humor, enlazadas y complicadas con incidencias no menos divertidas, útiles para explicar actitudes y situaciones. Pues hay otro licor, el llamado Port Said, fabricado por la familia Bonaval, que, cuando mezclado con el del abuelo, produce efervescencia, ebullición, explosión y luego una «hecatombe», según dice con evidente exageración el narrador. De esto deduce el abuelo que el cruce entre su familia y los Bonaval conduciría a la catástrofe.

Y la sustitución de su licor por el Port Said, si no a la catástrofe, sí llevó al abuelo a concertar un acuerdo contrario a sus intereses. Episodio, como el de la mezcla, que podría leerse como historieta intercalada en la historia general (presente en la memoria del narrador a causa de lo chistoso del incidente), pero que en contexto es inseparable de un discurso en que su utilidad, por concordancia estructural y divergencia tonal, es evidente.

Hasta aquí los motivos no se resisten al descifrado, aún si su singularidad y complejidad reclaman incursiones en la hermenéutica. Cuando Cayetano Corral (dueño del reloj que la historia, tanto como sus manos, pone en marcha) compra «en Mansilla», concretamente, y «por un precio razonable», el traje de agua amarillo, introduce en el texto un objeto de funcionamiento no ya simbólico, como el reloj, sino mítico, conectado del modo que veremos con los elementos fantásticos entretejidos en el texto.

De lo mitológico a lo cotidiano no hay ni siquiera una línea: «En realidad se trataba del mismo corte con que Medea había obsequiado a Glauca y que muerta ésta, tras unos cuantos avatares, Cayetano había encontrado en Mansilla, en la provincia de León, y adquirido a un precio razonable para regalárselo a Jorge...» (296). Línea interrumpida en esos «cuantos avatares» no registrados aquí, originada en Medea y conclusa en el Indio, figura mítico-fantástica.

Eurípides trata en *Medea* el envío (con Jasón y los hijos) del peplo y la corona de oro ofrecidos como presente de bodas a su rival. Sobriamente refiere el Mensajero cómo ardió Glauca: «... la corona de oro ceñida a su cabeza despedía un fuego que todo lo devoraba, y el fino peplo, presente de tus hijos, roía la blanca carne de la sin

ventura» [5]. (El traje de agua, además del pantalón y el chaquetón, incluye un sudeste que puede ser visto como equivalente de la corona) [6].

De Cayetano, el traje pasa al penitente encargado de prender fuego al grisú acumulado a la entrada de la galería, tipo visionario, simétrico al del Indio que en la última página viste la prenda. Se asocia el indumento a los actantes y a las situaciones que van siendo creadas por el texto, como si la memoria del narrador fuera poseída por las figuras de su imaginación que siente ligadas a las realidades de que va dando cuenta y a las fantasías lindantes con ellas que poco a poco van desplazándolas.

Inicialmente, el discurso se refería a un escenario y unas personas precisas (la vega del Torce, el abuelo, la familia); la página final, por el contrario, desemboca en un pasadizo de la fantasía, donde lo onírico suplanta a lo real y los actantes experimentan singulares metamorfosis. Y allí, en esa página final, cuando el descenso a los infiernos parece haber concluido y el viaje de los amantes ha terminado en la desesperación, la mujer (Leo) se ofrece propiciatoria al ejecutor de las justicias más tenebrosas. Con él reaparece el traje de agua amarillo, vestido por el Indio, que se despojará de él para celebrar con su víctima una ceremonia de amor y de muerte: la mujer desnuda («carne nacarada»), tendida en forma de cruz de San Andrés, aguarda la llegada de quién habrá de liberarla al fin de su voluntad, insertándola en el espacio mítico.

El narrador y sus yos

El autor se inclina sobre una memoria —dijimos—, y el narrador transcribe sus remolinos, esforzándose por escuchar lo latente e informe, apenas o nada visible en la superficie. Reconocemos el transcriptor en el narrador y más tarde entenderemos a quién se está dirigiendo. Al comienzo las apariencias no parecen ocultar nada. Surge la información en un orden tradicional, adecuado para saturar a un receptor que, casi sin advertirlo, va acumulando datos y haciendo su composición de lugar según la dicta la mano escribiente.

Pongamos el título, otra vez, a la vista: *Una meditación.* Primer indicador (paralelamente al nombre del autor), apuntando al texto y a la manera de su producción. Del acto meditativo surgen los recuerdos, más el giro del rememorante hacia ellos mediante la reflexión. En otra oportunidad, y a propósito de los cuentos de Juan Benet, subrayé el desdoblamiento del Yo emisor en diversos entes, integrados en él, pero cumplidores de funciones diferentes. Yo único y múltiple, de diversidades dobladas en posibilidades que unas veces se desarrollan y otras no.

El narrador carece de nombre. No lo necesita; se trata de una función meditativa y rememorante. Agente necesario de la meditación impulsora de la forma, sus reflexiones como sus recuerdos no dicen gran cosa de su carácter y lo que dicen de

[5] EURÍPIDES: *Medea,* Colección Austral, págs. 113-114.

[6] Todavía es posible establecer otra conexión mitológica sugerida por el texto (y por el supertexto benetiano). La mujer de la fonda, que presta a un personaje el traje de agua llevado allí por otro, vive «inmersa» en soledad (como Demetria-Demeter en *Un viaje de invierno)* tras la desaparición de la Brabanzona (309), cuyo regreso espera (302). Relación tenue; analogía no desdeñable.

su vida son más bien iluminaciones parciales de otros que de su propia condición. Gonzalo Sobejano ya lo observó: «El sujeto no se presenta con entidad suficiente: estamos más dentro de su discurrir que de su biografía o carácter. Poco habla de sí mismo, como si no se conociese lo bastante, o como si desease mantenerse tras las cortinas de su recordar» [7].

Esta anonimidad y la relativa oscuridad que la acompaña se ajusta a las exigencias narrativas. Un discurso que fuera memoria pura, fluir en que los hechos y las gentes flotaran como impelidos por la corriente y no convocados por la voluntad del sujeto pensante, serviría bien a los fines del texto.

Bajo la memoria que *es* el narrador, apuntan vagas posibilidades caracterológicas, líneas de un rostro que incesantemente se compone y descompone. Lo agita el texto, o lo aplaca hasta adormecerlo o sumergirlo; es como si fragmentos nada breves del conjunto fueran interpolación, producto de otras reflexiones que denuncian la presencia de la figura que empujó extramuros (extralíneas) a la voz del hablante.

Examinando las modalidades de su operación, le advertimos desdoblado en el yo-productor del discurso, el yo-personaje, el yo-testigo y el yo-función. Al primero le debemos el nivel literal, sus palabras y su organización; al segundo, la inmersión en la memoria *(a la recherche* del tiempo perdido); al tercero, la presentación de situaciones —y personajes— a que asistió y de que puede dar fe, y, al último, al yo-función, la manipulación de la materia informe y su transformación en texto. Mediador entre información y lector, por su parentesco con el yo-personaje y con el yo-testigo (todos viven bajo el mismo techo), es unas veces seguro, otras falible, limitado, y, por su conexión con el yo-creador, omnisciente cuando hace al caso.

La excelencia de la memoria no es incompatible con su sujeción a las fluctuaciones del capricho; puede ser precisa, pero errática, imprevisible en sus asociaciones. Así, siendo el narrador memoria, no podrá sustraerse a las condiciones de su funcionamiento. Puesto a recapturar el pasado, será el pasado quien le capture a él, moviéndole de un punto a otro y revelando sus insuficiencias y sus extravíos.

Cuando el desdoblamiento ocurre, la escisión apunta: el yo-personaje que trata de crear una máscara, es y no es la presencia verbalizada del yo-función y la presencia verbalizante del yo-productor, de quien se genera el discurso. Si el yo-función y el yo-productor no desfallecen en su empeño es porque en última instancia su actividad es técnica, objetiva, rigurosamente adscrita a la estructura, en tanto el yo-personaje y el yo-testigo, por su proximidad al referente, desafían la ortodoxia crítica que los quiere de papel para, contagiados de la condición humana y de sus debilidades, mostrarse vacilantes en aras de una lógica que en otros tiempos, otras plumas llamarían verosimilitud. Con decir coherencia, basta.

«No sé si...», «Yo no puedo abonar...», «tengo entendido», «Yo creo que estoy hablando de 1920», «a eso de los quince años», «lo he olvidado [un nombre]», «no recuerdo a nadie más»... Estas y otras notaciones análogas revelan el factor humano del narrador-personaje. Su condición de testigo se deduce del texto, y en algún pasaje, como el relativo al descubrimiento de la lápida a Jorge Ruán, él mismo lo hace

---

[7] *Novela española de nuestro tiempo*, 2.ª edición, Prensa Española, Madrid, 1975, pág. 576.

constar, «Por lo que a mí se me alcanza me parece que yo apenas representaba otro papel que el del espectador, al que ni siquiera le es concedida la facultad de poner de manifiesto ni su regocijo, ni su disgusto, ni sus predilecciones» (62-63).

Y esta condición de testigo, «de espectador», le hará sospechoso a los otros, a los no sólo actantes en el texto, sino actuantes en la novela, partes de la materia en ebullición que el discruso (el yo-productor) convierte en sustancia. El mismo narrador ofrece un testimonio de ese recelo de los otros cuando los siente hablando de él mientras finge anudarse los cordones de los zapatos (233).

Por su situación «excepcional», en cuanto su «doble condición de pariente cercano [de Mary] y persona enterada de los entresijos de la familia Ruán», se considera punto de convergencia de las dos «perspectivas» (240) desde las cuales podrían mirarse formas y situaciones ligadas a aquellos grupos. Pero esa convergencia no irá más allá de lo exterior: «¿Cómo voy yo a saber de qué manera se inició aquella conversación...?» (200). Cuando se declaran cosas así, el relevo parece inminente: al yo-testigo y al yo-personaje habrá de sustituirlos el yo-función que, ése sí, sabe la manera y lo trucado, y hasta sospecha las intenciones inconscientes de quienes hablan y puede describirlos con la peculiar incertidumbre y oscuridad en que los descubre.

Registrados los diversos roles del narrador, constatamos que el yo-productor es quien se identifica con la memoria; el yo-testigo y el yo-personaje son subproductos emergentes en el proceso creativo, como parte de una creación en que de alguna manera intervienen. Intervención subordinada e instrumental, a través de la cual algunas recurrencias se establecen; la del motivo licor, por ejemplo, o la de la presentación de Mary a través de las sinécdoques lazo de terciopelo, gafas oscuras.

El autor implícito

Cuestión delicada e inesquivable es la de quien establece las relaciones intertextuales, numerosas e importantes en *Una meditación* especialmente las vinulantes del texto con los libros dedicados por Benet al ciclo regionato.

Los nombres de personas y lugares traídos de otras ficciones del autor aparecen en los recuerdos del yo-testigo y del yo-personaje en cuanto se relacionan con las figuras y el medio de que hablan. El paisaje, el escenario, Numa, Gamallo, Muerte, el Dr. Sebastián... y tantos más, están en la memoria, universo desplegado ante los ojos del lector. No insistiré sobre lo evidente y ya comentado. Es más allá de estas figuraciones a donde quiero dirigirme.

¿Quién habla de Cordelia, de Gonerila, de Tántalo Tanhauser, del Conde Mosca...? ¿Quién cita a Rilke, a Revaisson, y trae a cuento a Teofrastro, el «Ovide moralisé», la novela de Bourget, Diderot...? ¿Quién recuerda al coronel Mangada? Casos diferentes, ya lo sé: la novela de Bourget la vio el narrador-personaje bajo las gafas oscuras de Mary y a Diderot lo cita con referencia al señor Hocher, amigo, luego yerno del abuelo.

¿Será el mismo yo el stendhaliano de la página muy adelantada (322) que menciona al Conde Mosca y alude a su situación en *La Cartuja de Parma?* No sugiere el texto una respuesta afirmativa. Más bien esta mención, como la de Rilke, y otras, son signos de la alteración discursiva producida por la intrusión de un cuerpo extraño, de un ente

extraño, en el texto. Le llamaré, según la terminología de Booth hoy generalmente aceptada, autor implícito.

Allí está, con unas propensiones culturales y unos manierismos que el practicante de las ficciones benetianas no tarda en reconocer. Las alusiones a Kafka, por ejemplo, son menos significativas en cuanto ornamento del discurso que en cuanto factor estructural sugerente (como las referencias a Isaac y Abraham) del antagonismo Jorge-Ruán padre, emblemático de uno de los subtemas de la obra.

Más clara, aun si no más visible, es su presencia en los pasajes donde se alude a otras ficciones de Benet, publicadas o no, cuando apareció *Una meditación*. Partes de un corpus general en cuya creación el narrador de esta novela no interviene, ni aparece, han de atribuirse necesariamente a quien está en el texto y también en otros, representando a un autor explícito que actúa desde fuera de todos ellos y que, para estar dentro, delega en ese representante, presencia textual, pero sin rostro, llamada autor implícito.

No estoy seguro de haber anotado todas las posibles alusiones a otros textos del autor, pero sí lo estoy de que, además de las muy numerosas referencias a gentes y a lugares de *Volverás a Región,* el regreso de Leo ejemplifica un «proceso de vuelta a una personalidad», correspondiente a su verdadero destino, según la ley de aquella primera novela —y, en otro nivel, a su reintegración al mundo de lo cthónico del que parece estar de vacaciones (como la Coré de *Un viaje de invierno).*

Sin alejarse un punto del texto y sin aventurarse en lecturas hipotéticas, es fácil hallar notaciones que conducen a «Viator», «Amor vacui», *La otra casa de Mazón* y *Un viaje de invierno.* Las fechas de publicación de estas ficciones son, en todo caso, ulteriores a la de *Una meditación.* Lo acontecido a los paseantes de «Viator», que súbitamente y sin advertirlo pasan de un espacio a otro, es lo que sucede a Carlos Bonaval en *Una meditación* cuando en la encrucijada toma un camino, vuelve sobre sus pasos y no puede reconocer ningún detalle de los que antes le habían llamado la atención. Todo lo ve «suspenso en la nada» (326).

Varias son las alusiones más o menos directas a «Amor vacui», el tremendo cuento que Kathleen Vernon analizó con singular brillantez: descripción del vacío que es la mujer-objeto en la relación puramente erótica. He aquí lo dicho en la novela: «Aquella mujer [la de la fonda], evidentemente tenía un *atractivo macabro,* esa clase de afrodítica y perversa superficialidad que al no tolerar ningún género de aproximación induce a pensar en una falsa profundidad (...). Era ciertamente bastante enigmática, aureolada de esa clase de *abyecto misterio* que cerrado sobre sí mismo a veces *no esconde nada»* (134-135). Lo subrayado, por mí, define bien a la protagonista del cuento y a la historia narrada: la de una sucesión de cópulas entre el narrador y la extraña hembra que oculta su rostro tras un velo que, cuando arrancado, resulta que no encubría sino el vacío. Más adelante se habla de una persona que «carece de núcleo» (163), y ya al final, con referencia a Bonaval y a Leo leemos: «el contacto entre los dos cuerpos es trascendido por su propia fusión donde desaparecerá el yo, *sumido en el vacío* donde ansía perderse» (315).

Si las menciones a la casa de Mazón y a Yosén, perdido y enloquecido en ella, no son muchas (23, 274, 284) sí son claramente anticipatorias de lo que ocurrirá en la

cuarta novela del ciclo regionato y de su delirante ambiente onírico. Más importantes son las anticipaciones de *Un viaje de invierno,* pues este texto bien pudiera ser clave de las cuatro ficciones de la serie, y desde luego de *Una meditación.* Tres menciones me propongo destacar; las tres tomadas de las últimas páginas de la novela, final de viaje de Leo y Carlos, peregrinación frustrada en busca de un amor total, de un amor a que el sexo no conduce. En la primera mención, dedicada al oscuro periplo de la pareja por ciertas zonas de la comarca, a exploraciones en la cabaña del Indio y otros lugares «misteriosos», dice un narrador tan oscuro como su texto: «En verdad *casi toda historia de amor es un viaje a los infiernos, en el corazón del invierno,* al término del cual curado de su parálisis recobra su animación...» (320). (Subrayado mío.)

Justamente como acontece a Koré-Perséfona en el mito y a Coré en la siguiente novela benetiana. Así, la historia de este personaje y la de Leo se relacionan, y las líneas citadas ponen otro tipo de sombra, la del mito, sobre la figura de Leo que ensombrecida luce con luz distinta. Muy en seguida dará el narrador otra vuelta de tuerca: «Me atrevo a asegurar que a lo *largo de todo el invierno que terminaba en aquellas horas —de vuelta ya del viaje a los infiernos—* y acaso aquella misma noche —mantuvieron [Leo y Bonaval] una larga, entrecortada, tácita y apenas perceptible conversación...» (322). El descenso a los infiernos se realiza en busca de la verdad, y los amantes viajan para saber si podrán pronunciar la palabra de salvación —amor— o si habrán de entregarse a destinos sombríos, como Koré.

En la antepenúltima página, Bonaval, extraviado, alterado su rumbo, incapaz de reconocer las señales del camino ya recorrido, siente, junto al cuerpo de Leo, «que el viaje de invierno había terminado» (327). Cuando la deja desnuda, tendida en aspa, tiene conciencia de que si decidieron volver y dar por concluso su viaje, fue para que ella pudiera entregarse al mito regionato y ser lo que ni en el exilio ni con Bonaval podía llegar a ser.

Claro está que quien narra estos incidentes (y sin mencionar un texto todavía no escrito demuestra tener algún conocimiento y premonición de *Un viaje de invierno)* bien puede ser llamado autor implícito, aún sin eliminar el narrador en una o dos de las funciones descritas. Es como si éste fuese bajo la forma, el disfraz, el rol, una cobertura para aquél, la figura que sabe y previene y relaciona, sin declarar mas tampoco sin ocultar su presencia.

Métodos

Veamos ahora cómo desempeña el narrador las funciones en que su diversidad se manifiesta. Para ser fiel a su cometido, reflejará en el texto la condición complicada y borrosa de la memoria, negándose a imponer sobre la materia un orden que, dadas las realidades internas de ésta, no sería formativo sino deformante.

Unas líneas de su comentario a cierta conversación proporcionan una palabra, de estirpe cervantina nada menos [8], en que se resume la manera enredada de la presentación e, indirectamente, se indica la tarea reservada al lector: «Una conversa-

[8] *El casamiento engañoso.*

ción —dice, de la mencionada— tan larga como entrecortada, cuyas preguntas y respuestas no eran jamás formuladas, cuyas oraciones eran preciso buscarlas —como los envíos en clave que ocultan algunos literatos en la maraña de sus composiciones— entresacando aquí y allá la palabra maestra religada a la anterior que le da sentido gracias a un orden algébrico distinto e independiente al sintáctico» (154). La palabra a que me refiero es, por supuesto, «maraña», y todo lo transcrito apunta en la misma dirección, a las composiciones de esos «literatos» (entre los cuales bien pudiera figurar J. B.) que ocultan la clave en un orden anómalo.

Que el personaje, el yo-personaje del ente narrativo se permita observaciones así es perfectamente natural: ¿por qué no habría de ironizar sobre su creador, siguiendo precedentes ilustres, y al mismo tiempo entregar la clave en la referencia a una conversación como la que está comentando? Pues allí se describe un modo narrativo, lo cual es ya iluminador, pero aún hay más. Al escribir «clave» no pensaba yo únicamente en la del discurso, sino en la de la narración, ligada a las líneas citadas y expuesta en la oración que la sigue y (aunque a primera lectura no lo parezca) hasta la continúa.

Lo dicho en la sección anterior respecto a la significación del viaje de invierno queda confirmado, creo yo, en esta página: «Y el mismo viaje a la sierra que desde una perspectiva no pensaba de ser la aventura de placer de una pareja de recientes amantes —y por eso mismo no podía más que arrojar resultados previsibles en uno u otro sentido— era susceptible para una hermenéutica más esotérica de una interpretación más general, que involucrara el sentido de destinación de todos los que —de una y otra manera— se habían de sentir afectados por él» (157). Netamente registrados dos niveles de lectura: el de la mera literalidad («aventura de placer de una pareja de recientes amantes») y el llamado, con absoluta precisión, «esotérico», que involucra «el sentido de destinación» de los afectados por el viaje: Leo, Bonaval, Cayetano y el Indio.

Esoterismo revelador, incluyente de los mitos y fabulaciones expuestos o evocados en el texto. Apoyándose en estas líneas al lector puede tener la seguridad de que al entender el viaje como medio de realización del destino, o sea, de elevarse de la literalidad al reino de las sombras, Leo llega a ser quien es y el texto se cierra sobre sí en el cumplimiento del misterio que declara su novelización.

Y a la maraña, a los hilos trabados de que el lector seleccionará el adecuado para desenredarla, o para orientarse en el laberinto; a esa maraña, digo, se llega mediante «un relato fragmentario y desordenado que salta en el tiempo y en el espacio», de que son parte «ciertas imágenes recurrentes que se enlazan y refieren mediante una ley de continuidad que la memoria ignora, pero que el sentido de lo vivido advierte» (32). Leyes de la memoria, de que ya hablamos, que producen ese relato tejido por yuxtaposición de tiempos y lugares; superposición de escenas, figuras, épocas; relaciones intertextuales (Biblia, Kafka, Eurípides) que el lector rescatará de la dispersión para ordenarlas en la mente, y recurrencias, ya expuestas con detalle.

Quizá son las digresiones, y las digresiones en las digresiones de las digresiones, lo que contribuye más enérgicamente a la maraña, y, por consecuencia, impone un descifrado a la vez cauteloso y atento. En la digresión se hace visible el enredo, la

complicación de la mente en que recuerdos y reflexiones se agolpan, piden paso, se adelantan a lo que va diciéndose o vuelven atrás. Si la memoria mueve el discurso, este modo de producción no debe sorprender al lector. Los parántesis y los guiones son signos que le alertan respecto a la complicación que le espera.

Procedente del cine, el fundido encadenado adaptado a la novela produjo excelentes resultados, no desmentidos por *Una meditación;* el paso sin previo aviso de la relación Mary-Bonaval a la de Leo-Bonaval, subraya una reiteración y sugiere una explicación (del carácter de Bonaval) con tanta más fuerza cuanto la maleta de Mary, quizá cerrada en la última línea de una página, está «todavía abierta» en la siguiente, pero la mano que coge Bonaval ya no es la de ella, sino la de Leo, quince o veinte años después, pero a no más de tres líneas de distancia en el texto (221). Análogamente, el recuerdo de Mary y la presencia de Leo se funden en la memoria del narrador, o al menos en la página donde se recuerda a la Mary juvenil y a la que regresó del destierro dos líneas antes de mencionar el viaje de Leo (239).

El paso de lo concreto a lo abstracto, de lo personal a reflexiones sobre el tiempo y la memoria, o de lo abstracto a lo concreto, imprime al discurso un movimiento de lanzadera —y construye el entramado de la narración—. Los empalmes se producen relacionando situaciones y personajes a un nivel sugerido, pero no siempre explicitado por el texto, como cuando en la historia de Cayetano entra (284) la de Leo y Bonaval, o cuando el motivo-tiempo y el motivo-reloj, amor-sexo-drama se traban en complejo haz de significados (287-289).

La indeterminación del sujeto de quien se habla, rasgo ya observado del estilo benetiano, contribuye a «la maraña», aún si más bien tiende a apremiar al lector, forzándole a examinar y reexaminar el contexto para precisar lo deliberadamente impreciso.

Dramatización y diálogo quedan reducidos a poca cosa en las novelas de Juan Benet, salvo cuando, según ocurre en *La otra casa de Mazón,* parte sustancial de la obra es hablada. Las razones anecdóticas de la reducción del diálogo las expuso el autor en el prólogo a la edición de bolsillo de *Volverás a Región,* pero no parecen ser ésas, sino las puramente formales, las determinantes de la exclusión dialogal en *Una meditación.* El discurso continuado, traducción verbal de los esfuerzos del narrador por rescatar de la memoria lo que pudiera ser rescatado, impuso una perspectiva única y la identificación con el «mundo» que presenta, es decir, con el espacio creado en la experiencia rememorante. Las «escenas» no son presenciadas, sino leídas en la versión del narrador, contadas con sus propias palabras. El dramatismo no lo genera la dramatización escénica, sino la intensificación y el subrayado verbal.

Destacar la prolongación del símil no es apuntar a un procedimiento narrativo nuevo, pero sí advertir cómo la imagen al desplazarse de un punto a otro ilumina situaciones y caracteres. Es el caso de la presentación del conflicto amoroso como combate naval y a los amantes como almirantes (223), visualizando la disensión como grietas en un edificio, de donde se sigue la consideración de la crisis amorosa como desmoronamiento de la persona (224).

Expuesta la relación erótica como «inextricable laberinto» (290) y siendo el tema de la novela esa relación en versiones no diferentes en lo esencial, aunque divergentes

en lo circunstancial, se entiende que la complejidad de los procedimientos narrativos era inevitable y en estricta correspondencia con la complejidad de esa relación: Amor-Eros enfrentados en vez de completados. Los motivos analizados más arriba proponen una explicación aceptable (satisfactoria, no sé). Una representación va desarrollándose ante los ojos del espectador-lector, y una meditación sobre esa representación y sobre las figuras o sombras intervinientes en ella. Figuras renacidas en la memoria y crecidas en el discurso y en la problemática realidad del texto.

Realidad del texto o, con más exactitud, realidad *en* el texto: realidad *de* la poesía. Despacio, pero muy sobre seguro, el discurso, puramente informativo en las primeras páginas, y personal («mi» abuelo, «mi» padre, «mi» prima), toma otra dirección y, para decirlo con la terminología de E. M. Forster, desplaza la información en beneficio de la atmósfera, desplazamiento acontecido, según recuerda el escritor inglés, a través del estilo («del orden en que las palabras son organizadas») [9]. La función creadora de la palabra condujo al lector a otros reinos, identificables sin dificultad.

Mitos, leyendas, sombras... Todo apuntaba en la dirección sugerida al mencionar a T. S. Eliot: en dirección de la poesía. Pues estas bellísimas páginas finales no pueden leerse de otra manera si han de ser entendidas correctamente: el descenso (a los infiernos) es un ascenso. La mujer se tiende desnuda para aprestarse a la transfiguración que cumplirá su destino [10]. Transfiguración misteriosa (no hay por qué entrecomillar el adjetivo) que el discurso fue registrando y que culmina en el cumplimiento de un rito de que el Indio es a la vez ejecutor y sacerdote.

Figuras de sombra

Conviene examinar la transfiguración del Indio, Leo, Bonaval..., que de recuerdos en la mente del narrador pasan a figuraciones en trance de mutación. Tal examen muestra que la ley del texto es la metamorfosis, y en ninguno de los entes flotantes en el discurso es más evidente la metamorfosis que en el Indio. El de las primeras apariciones y el de la última página sólo tienen de común el nombre; ni siquiera la función (suponiendo que ésta sea la razón primordial de su presencia en el texto) es la misma.

Cómico, y más bien grotesco, el Indio primero hace sonreír. Su tragedia —el parricidio— sirve de paralelo y de antítesis a la comedia de animadversión entre Jorge y su padre. Y las dos, tragedia y comedia, apuntan al esperpento [11]. Presentado como hombre solitario que desde las faldas de la montaña en que vive solía bajar a diálogar con el padre, a quien, «según todo el mundo sabía», había matado, «como había hecho su padre con su abuelo, como hizo su abuelo con su bisabuelo» (153). El padre se le

---

[9] E. M. Forster: «Anonimity: Inquiry», en *The Hogarth Essays*, ed. Leonard Wolf and Virginia Woolf, Londres, 1928; reprinted Book for Libraries Press, Nueva York, 1940, págs. 56-57.

[10] Crucifixión en el texto (Lawrence: «Why were we crucified into sex»).

[11] Tendencia latente en muchas páginas de Benet y patente en no pocas, como en relación a *La otra casa de Mazón* ha mostrado María Josefina Abad en un estudio aún inédito.

aparece en las aguas del embalse solicitando información sobre el ganado a su cargo. En ese punto lo fantástico de las apariciones se tiñe de humor, acentuado al referir cómo comunica con el muerto un pescador de las afueras de Región.

La soledad del Indio y su estar siempre y no estar nunca en su cabaña es la primera indicación de que «no existe una frontera entre los actos psíquicos y los físicos» (156) señalada por otro personaje. Esto se confirma cuando Leo y Bonaval suben a las tierras del Indio, que la mujer añoró en el exilio, y visitan la cabaña, donde no encuentran a nadie (aunque creen advertir «el movimiento de una sombra»). En ese punto el narrador registra el cambio en Leo: «absorta, inmovilizada por una suerte de fascinada atención, conmovida..., un estremecimiento invisible había trastornado su ánimo....» (160). La presencia del ausente actúa ya, y los amantes viven extraños fenómenos («el brillo de un objeto casi luminoso [identificable como el medallón del pescador manipulado por el habitante de las aguas...] un ligero crujido de peldaños y un suspiro ahogado, cercano y lejano a la vez...» 160).

Esta acumulación de datos anuncia la singularidad del Indio y la carga de su presencia intangible en la mujer predestinada. El lector sabrá después que los habitates de la zona y la guardia civil (cuya actuación respecto al personaje tiene carácter ritual) le inculpan de múltiples fechorías, y en su momento, de matar a Jorge Ruán, cuando el cadáver es encontrado en un arroyo de montaña.

Jorge visitó también la cabaña y viajó al Hurd, región misteriosa donde la laguna (artificial), su habitante, el «esquife negro» y la cueva son signos del mundo mítico y mitificante capaz de vestir de sombras al propietario de unas cuantas cabezas de ganado haciéndole pasar por mensajero de Hades o por reencarnación o premonición de Hades mismo. Y el viaje al Hurd causa en Jorge la metamorfosis irreversible: «allí lo habían transformado en la Muerte e investido de su poder», preparándole «para el largo invierno bajo tierra» (277).

Hilos oscuros, sutiles, tendidos entre estas páginas y las dedicadas a Leo y a Bonaval, refuerzan la trama al establecer una simetría asimétrica, analogía en lo diferente, pero coincidente en asumir la intervención de la figura legendaria como rectora del destino. Se va despojando el Indio de sus atributos pintorescos, de los brotes de costumbrismo rural con que le adornó la ironía del narrador (no; del autor implícito) y hasta, en la hora última, del traje o túnica del mito, para entrar desnudo en la cámara del rito donde otra desnudez le aguarda. «Su padre —desde debajo de las aguas— le había, al fin, definido su destino, al tiempo que le ordenara no vacilar en su aceptación de aquel único y final obsequio en el que se conjugaba —por única e irrevocable vez— el trance del amor con el de la muerte» (329).

Todo está aquí dicho: ¿Por el narrador? ¿Por el autor implícito? Por el texto mismo que irrevocablemente condujo al hombre-leyenda a donde el espíritu de las profundidades le diera cita para actuar según la convergencia de los destinos lo reclamaba. Así se aclara lo leído en páginas anteriores: el procedimiento, tan favorecido por los poetas, de buscar luz añadiendo sombra a las sombras dio resultado. La oscuridad de las relaciones entre Leo y Bonaval, la frustración de sus encuentros, los enigmas que el lector no descifra bien, son despejados cuando el acto final hace caer cada pieza en el lugar de ajuste y adquiere un plus de significación que

le da sentido. La belleza de la forma añade ese plus y mueve al lector hacia el cabal descifrado del texto.

Casi veinte años de ausencia marcaron a Leo con el sello del exilio. Casó en América y tuvo dos hijos. Volvió a Región, donde era tenida por persona «un tanto enigmática, caprichosa y extravagante» (186). Hasta aquí, nada extraordinario, salvo la coincidencia del accidente biográfico con el de Mary: coincidencia que en lo esencial es una duplicación. Pero el motivo de la vuelta a Región no es el mismo; tampoco el del viaje con Bonaval: el de la una fue estival, de iniciación a la vida; el de la otra, paralelo en varios puntos, invernal y de iniciación a la muerte. Si esto suena truculento y excesivo, reduzcámoslo a lo que el texto, sin duda, ofrece: Leo vuelve en busca de sí misma, de la realización de algo que presiente y acaso teme, sin por eso dejar de desearlo.

Mary ha muerto cuando Leo y Carlos Bonaval (el mismo hombre de la escapada de aquélla) emprenden el viaje de invierno; viaje que, entre otras cosas, implica el incendio del barracón de Cayetano Corral y la puesta en marcha del reloj. Las líneas últimas de la novela pasan sin transición de la entrada del Indio a la cámara donde Leo espera, a la descripción de los movimientos de otro (no nombrado: Bonaval, que al separarse de Leo vio al Indio aprestándose al rito) que «apenas veía cuando llegó a la cerámica cuya fachada al principio no reconoció por la desaparición del barracón. Luego, adentrándose con temor, fue poco a poco pisando las cenizas que quedaban de él para caer de hinojos sobre el lugar que había ocupado su banco y restregarse la cara con la tierra negra, en busca de ese consuelo que sólo se encuentra en la desesperanza» (329).

Final en que se condensa una actitud. Conclusión —y no sólo final— anticipada mucho antes, cuando al describir el cobertizo incendiado, Cayetano desaparecido y el reloj moviendo el péndulo, pero ya sin sonido, se cuenta cómo «algunas noches [...] Carlos Bonaval cruzaba [la cerca] muy sigilosamente para ir a llorar junto al destruido altar del Tiempo y la Palidez y, acuclillado sobre la tierra calcinada, restregarse la cara y tiznarla completamente con los restos de cenizas y carbones del incendio, en un singular, casi incomprensible acto de expiación» (82-83).

Y aquí el narrador, el primer narrador, hablando desde un nivel superficial, sin penetrar en lo profundo de los acontecimientos, aventura una opinión que a doscientas cincuenta páginas de distancia parecerá ligera, por no decir frívola. Afirmando que «poco tenía que expiar» aquel viaje a la sierra (considerado como una aventura más de quien (Leo) ha vivido otras análogas), muestra ignorancia de su significado y prueba que el yo-testigo es más limitado que el yo-productor del discurso que en las páginas de cierre sugerirá tan distinta significación del viaje.

Intentar la desmitificación es reducir la significación. El narrador de la página 83 no entiende lo que dice; ignora lo que dirá el de la página 229 sobre separación de los amantes por interposición de la sombra, por la entrada en materia (verbal) de lo que, cuando menos, supone la introducción en el texto de un orden de realidades de que el yo-testigo no puede dar testimonio.

El acto expiatorio de Bonaval, reiterado («algunas noches») y realizado en el que fue altar del Tiempo, si manifiesta la aceptación de una culpa es asimismo —como

reza la última línea— busca de consuelo y persistencia de un sentimiento que fue amor o pasó por amor. Y causa de la culpa —lo indica el lugar de la ceremonia— es la participación del personaje en la catástrofe que aniquila el curso del Tiempo y lo fija y paraliza, haciendo inútiles los esfuerzos de Cayetano [12].

De las relaciones Leo-Bonaval, el narrador-personaje no parece bien informado. El comienzo de «la aventura» se sitúa en la noche de su asistencia a la representación de un drama en el campo de la feria. De tal drama no se dice mucho, pero lo dicho es suficiente para sugerir una intrusión del autor implícito. Se trata de un drama «histórico» y los actores en su mayoría son «enanos y tartamudos». Dramas así «se representan en los pueblos de la península cuando arrecia el calor, por lo general acaban con frío...» (203), y el narrador los menciona en los mismos términos al referirse al episodio Mary-Bonaval y al momento del primer contacto físico entre éste y Leo (221). Un código tan complicado como el de *Una meditación,* aconseja leer la referencia al drama histórico, «que provoca escalofríos», como propiciador de la relación erótica Leo-Bonaval y a la vez como alusión a la circunstancia «histórica» del referente, hecha por cierto con evidente desdén a los enanos y tartamudos que se permitieron representar papeles de héroe.

Durante la función, el hombre toma la mano de la mujer y la acaricia suave e insistentemente encontrando en ella la respuesta que espera: la palabra fue primero, luego el contacto, después el viaje y la tentativa de encontrarse en el ajuste de los cuerpos, presagiado por el de las manos: pasos hacia el conocimiento y la experiencia.

Las referencias al viaje, dispersas en el texto (79, 209, 239-40, 290-93) se resuelven en el gran tema del amor. La frontera se sitúa en «aquella función de cómicos de la legua, enanos, borrachos y tartamudos» (290), regresados al texto cuando los amantes se buscan en el «inextricable laberinto» de la relación erótica, donde ni se encuentran, ni encuentran el amor. Y en el texto está para probarlo la descripción de un encuentro apasionado, mas precedido y seguido por una observación del narrador (también atribuible al personaje, reflejo de un pensamiento apenas adormecido en el momento fugaz de la cópula): «el amor destruye la erótica y el único drama de ésta —de carácter menor— es que también la inversa es cierta» (290) [13].

Amor y temporalidad se asocian. De un pequeño tratado de erótica apuntan fragmentos, reflexiones del narrador o, según digo, reflejos del personaje. No cabe ni resumirlo en un análisis cuya extensión va siendo amenazadora, contentándome con citar tres afirmaciones. Una, «el amado es la figura que elige el yo para la intemporalidad»; otra, «la adhesión amorosa destemporalizada el tiempo» (311); la tercera, conclusa «la eternidad» (de la cópula), «el tiempo vuelve a andar para devorar de nuevo su propio ser» (294), pues en la «corriente lúbrica» no hay tiempo sino instante.

Siendo así, el vivir al día de Leo, sus encuentros ocasionales la incitan a buscar y

---

[12] Una voz sin nombre, venida de ninguna parte, dijo a los (entonces) futuros amantes, al salir de una representación en seguida mencionada: «La guerra resuelve el pasado y la paz el futuro, sólo a medias, porque solamente los desastres y las pasiones son capaces de fijar el tiempo» (203).

[13] Esta frase, digo en el texto, es del narrador o del personaje. Pero, las tres palabras intercaladas entre guiones parecen un caso típico de intrusión del autor implícito en la reflexión de sus criaturas, un modo de rectificarle, de llamarle al orden, de reducir la tensión.

a esperar el encuentro mítico que podrá devolverla al tiempo que engendra temporalidad sin devorarse ni ser devorado, sustrayéndola a «la imagen horrenda y vacía de un tiempo destructor que nada contiene...» (71). Ella siente lo mencionado por el narrador antes de traerla al texto: lo corruptor de ese tiempo vacío que está siendo el suyo. Sus «aventuras» son tentativas —condenadas por anticipado— de llenarlo.

El visionario. El legendario

No prevalecerá el narrador contra el texto; no prevalecerá siquiera contra su yo instintivo, contra la energía que desde más abajo de la conciencia motiva la escritura y produce sus giros. A las realidades de un yo limitado por las fronteras de lo visible, las empuja y supera la enigmática verdad de quien las trasciende.

Apunté ya la contradicción entre lo dicho por el narrador de la mujer que cree conocer y lo que sabe el lector al final de la novela. Expondré ahora el caso del penitente de la mina, actante en la narración como el menos discutible ejemplo de visionario. Como el Indio, se mueve unas veces en el ámbito de la cotidianeidad y otras en ambientes oníricos, delirantes y, en suma —otra vez—, misteriosos. Expresión, quizá, del conflicto entre los yos narradores, felizmente resuelto en el texto.

Valle-Inclán utilizó un procedimiento análogo: exponer con detalle lo relativo a un personaje (Isabel II, por ejemplo) y a renglón seguido desmitificarlo de un plumazo. Benet hace algo parecido, pero a la inversa: primero, el personaje en su ser «ordinario»; después, su transfiguración, simbólica o no. Cuando por primera vez se le menciona, el penitente es «un viejo borrachín que en los últimos treinta años había cambiado de empleo más de treinta veces» (129); su tarea es pegar fuego al grisú acumulado en la mina, antes de que los obreros comiencen a trabajar. Pero, se añade, tenía «alucinaciones y visiones escatológicas».

Primera nota de la melodía visionaria, modulada (detallada) en páginas ulteriores: en la 149 se precisa una visión concreta, la del Numa, «desnudo de cintura para arriba» y acariciado por una mujer a quien no conoce, que el lector identifica como la brabanzona cuyo regreso espera la mujer de la fonda. Entra así el penitente en el mundo mítico custodiado por el Numa, sin por eso ausentarse del orbe de su oficio y beneficio: en ambos se mueve con idéntica naturalidad: en motocicleta o en la visión.

En las referencias al penitente el humor interviene: las visiones del gas ardiendo alcanzan a acontecimientos históricos y a incidentes grotescos, como el del patrón, Emilio Ruiz, arrastrándose hasta la cama de la mujer de la fonda. Este incidente (de que ya había constancia en el texto) y algún otro, como la destrucción por «ciertos compañeros de trabajo» (300) de la casa del médico, viudo de Mary, garantizan la exactitud de algunas visiones y, por inferencia, de todas.

Nada es gratuito; cada uno de los hechos concreta mejor la función del tipo. Para los fines de Cayetano «no pasaba de ser un mensajero» (301) y lo es, desde luego, en cuanto transmite noticias (de la destrucción de la casa del médico y del incendio del cobertizo de Cayetano). Mensajero también (pero de un mensaje secreto, ignorado por él mismo) cuando lleva a la mina el traje de agua amarillo que el Indio vestirá o revestirá luego. Por sus visiones premonitorias, revela, sin desvelar su sentido, la

actuación final del Indio. Al pegar fuego, en la penúltima página, a la bolsada de gas, lo ve «en una masa de ámbar», avanzando hacia él, «a través de una galería al rojo vivo, excavada en una montaña de símbolos eróticos» (328), traducidos y condensados en la página siguiente por el cuerpo desnudo de Leo, tendido en la espera. Y ve también, entonces, al patrón y al capataz esperándole a él, al visionario, para matarle. Visionario que, dadas las circunstancias, es literalmente iluminador e iluminado.

Con el Indio y con el Numa forma el gran triunvirato de lo fantástico novelesco en *Una meditación.* Numa, el velador de la zona sagrada, es seguramente la figura más enigmática del ciclo regionato y del supertexto benetiano. Sin entrar en un análisis que habría de ser extenso y detallado [14], sí aportaré un par de citas. Las tomo del cronista remoto, por parecerme que describen fielmente la singular entidad del guardián de Mantua. Pitagórico, y según Pitágoras: «el primer principio del ser estaba más allá del sentido y del sentimiento, era invisible y no creado, *sólo discernible por la mente».* (Este subrayado y los de la frase siguiente son míos.) «A veces... insinuando [en las gentes] *vagos terrores* del dios, extrañas apariciones de seres divinos y *voces amenazadoras, someterá y humillará sus mentes por medio de temores supersticiosos»* [15].

Su asociación con el Indio se sugiere así: el pueblo de Región considera al Indio «predestinado» a intentar la subida a Mantua (246). Jorge Ruán visita la cabaña del Indio y considera natural dialogar con el Numa, aún si desde niño (o por eso) ha oído hablar de los crímenes de ambos. A los dos les espera y ninguno llega.

Rector del otro mundo, integrante y determinante de la veta fantástica del texto, Numa no está solo; flanqueado por el Indio y el penitente preside una acumulación de leyendas que mantienen el flujo de la fantasía en la corriente general de la narración. Cargado de extrañas presencias, el espacio novelesco incluye aquella comarca de «tono pardocristalino (...) donde las leyendas y maldiciones parecen cobrar una dimensión real y ejercer, de tarde en tarde, su influencia en la historia local» (150). Vivos y muertos (el Indio y su padre) dialogan como si en Comala, aquella sucursal del infierno. Voces misteriosas se oyen en la cueva de la Mansurra (161), y no falta un personaje de nombre incierto cuya metamorfosis —¿irónica?— le cambia de crítico literario en caga-perlas (255).

La cueva es el escenario de un encuentro erótico (Leo-Bonaval) liberador del miedo (136) y tiene en común con la gruta de los juegos infantiles (22) la presencia «natural» de las arañas, más los ornamentos que la imaginación les presta. Desde niños, los personajes viven sus propias leyendas: la de la anguila inmensa de la alberca (20); la serpiente de la gruta, no menos prestigiosa por no ser visible; la de la Sierra «y sus mitológicos habitantes» (23). Y las fantasías infantiles serán en la edad adulta «la inalcanzable fantasmagoría del deseo» (149).

---

[14] Juan Benet, en la introducción a la edición de bolsillo de *Volverás a Región* (Alianza Editorial, Madrid, 1974), primero publicada en *Revista de Occidente,* 2.ª época, n.º 134, reveló la existencia de una novela juvenil llamada *El guarda.* No sé si de ahí procede la narración incluida en *Del pozo y del Numa* (La Gaya Ciencia, Barcelona, 1978), indispensable para adentrarse en lo que el personaje es y representa.

[15] PLUTARCO: «Numa», VIII, 7-10 y 3-7. En *Volverás a Región,* Numa es el guardián de Mantua, que dispara y mata a quienes se aventuran en la zona prohibida. Y en el mito se le atribuye el poder de lanzar el rayo sobre la tierra. (Frazer: *The New Golden Bough,* parte 1.ª, párr. 139.)

Diferente de estas leyendas y fantasías, el pisodio del paisano de Bocentellas, se adscribe al espacio de la trangresión del orden natural. Sorprendido por la tormenta al regreso del mercado, se ve obligado a pernoctar en la fonda. Su llegada ocurre después de que las aguas se llevaron el puente por el que hubo de pasar para llegar a la posada, y a media tarde del día siguiente su cadáver es encontrado en el fango y llevado a la fonda; según la autopsia su muerte ocurrió entre doce y veinte horas antes de ser encontrado, esto es, mientras se hallaba en la casa, de que salió vivo bastante más tarde (144-146).

Situado en el orden de lo fantástico, al cual pertenece, este muerto-vivo o, mejor dicho, esta presencia de quien muere donde no está y duerme mientras la muerte le espera en otra parte, inserta en la trama un nuevo elemento de singularidad. Pues lo contado no es toda la historia. Todavía queda lo más misterioso que, según sugerí anteriormente, puede ser lo más iluminador.

Llevado el cadáver a la fonda, la mujer sin nombre (a quien Jorge Ruán y Emilio Ruiz desearon y tal vez poseyeron; la que solitaria espera el regreso de la brabanzona a quien el penitente vio entre las luminarias del gas abrazando al Numa), «envuelta en su bata negra», se encierra en la habitación del yacente, en quien se opera extraordinaria transformación: «en contra de lo común la muerte parecía haberle rejuvenecido y dignificado; una barba rala y parda, una piel menos surcada de arrugas y menos broncina, un pelo atusado por una mano samaritana que en un bucle infantil había sabido encontrar unos perdidos reflejos cobrizos, fueron bastante para emanciparle de su severo y grosero aspecto y devolverle a la casi imaginaria condición de pureza...» (146).

Cambio —acabo de decirlo— extraordinario, y más así en la continuación, en la línea que sigue, en el desplazamiento hacia otro sujeto, el (la) omnipresente en la conciencia de la mujer que sola (¿abandonada?) aguarda. Donde pone puntos suspensivos, tras un inciso que no hace al caso, la frase sigue: «...[condición de pureza] que ni siquiera tenía ya, desfigurado por el frenesí y los tintes, cuando llegó de Flandes» (147). Y quién llegó de allá (131), aportando nuevas formas de cópula; quién descendió a la cueva —Venusberg del texto—, donde se reveló como «su vestal más concupiscente» (162), fue la brabanzona.

Otro caso de metamorfosis. De la persona emerge la esencia de la juventud, el sueño, la obsesión o lo que sea, de la mujer de la fonda: «transformación (...) completada con las luces del alba, cuando del cuerpo yacente, por un breve instante, emergió el alma del joven rubio y puro, el estupefacto adolescente devuelto por el destino a la eterna consideración de su falta» (147). ¿Alucinación del personaje que, para negarla y liberarse de ella, la (lo) sujeta bajo la tapa del féretro que se precipita a clavar? La respuesta puede ser afirmativa y no por eso excluir otras lecturas. Por ejemplo, la que achacará la transfiguración a prácticas ¿mágicas? de la dueña de la fonda, atribuyéndole significación simbólica.

Espacialidad. Temporalidad

Comencé este ensayo con algunas puntualizaciones sobre la memoria y los recuerdos. Antes de cerrarlo, redondeándolo si así cabe decirlo, me aproximaré de nuevo a la cuestión, haciendo un examen condensado de la espacialidad y la temporalidad propuestas por el texto.

Espacio novelesco, imaginativo, creado por la meditación en apariencia divagante de un narrador multiforme. Espacio narrativo construido sobre un sistema de ecos-reflejos manifiesto en recurrencias, simetrías, antítesis, y tan reiterativo como la ruptura de la linealidad exige. Espacio de la memoria, pero también de la invención, que no la contradice. Al prolongarse en las alternativas de la imaginación, el espacio se dilata y confirma la inclusión en el texto de órdenes diferentes: el de la realidad y el de la fantasía que cuando verbalizado aparece con idénticos derechos a la legitimidad que su ¿opuesto? y complementario.

Acumuladores y reductores del tiempo, los recuerdos no pueden reconstruir la totalidad de una memoria, pero sí fijar los hitos de la espacialidad geográfica, y los de la correlativa temporalidad. No es mucho, pero es algo, pues esos hitos son indicadores y limitadores de un escenario y de un tiempo concretos que la memoria acoge y en donde operan. Contrastados con otros espacios y otros tiempos (el de la leyenda y el del mito) mantendrán sus posiciones y su funcionalidad, asociada a un referente preciso, y servirán de marco a los intangibles de la fantasía.

Quinta del abuelo, Escaen, «ridículo chalet de los Llanes», Titelacer..., escenarios de lo cotidiano; cobertizo, fonda, mina..., zonas de las trasfiguraciones; cabaña y cueva..., lugares de acceso a los reinos de sombra. Ni los menciono todos, ni las agrupaciones son rígidas, sino flexibles. Locuciones dispersas van caracterizando el texto, revelando su complejidad: «terreno prohibido», «zona de sombra», «masa de silencio precipitado en miedo», «misterios y apetitos de Mantua»... El comentario, en su empeño de fidelidad, obligadamente los recoge (o sus equivalentes). Y puesto que he señalado la ironía narrativa, o el puro buen humor, no omitiré ahora la equivalenvia casa de prostitución-Senado, válida mucho más allá de la frecuentación de aquélla por graves y estólidos varones, merecedores, sin duda, del calificativo «padres de la patria».

No será sólo el niño quien vea la escena, una escena, como «engañosa» (70), pues, así aparecen las determinadas por la ambigüedad en las actitudes y las reticencias en la información. Engañosa, alucinada, obsesa..., la escena, la situación. ¿Qué encubre la apariencia imprecisa y las circunvalaciones del discurso? La memoria, se leyó primero, es «tierra de nadie» (119); el personaje, extraviado en el miedo, «todo lo vio suspenso en la nada» (326), y allí mismo, «en el umbral de la nada», le sorprendieron los indicios de una realidad huidiza.

Ya dije cómo, anticipando a la pareja del cuento «Viator», se ve a la criatura errante pasar de un espacio a otro sin salir del texto: pasar de la dimensión mítica a la inmensidad de la nada, que es otro nombre para el infinito. Y quien así oscila, siente la negación del tiempo; «tiempo sin curso», según se dice.

Ya sabe el lector (lo ha leído una vez y otra vez) que «el tiempo como duración

no cuenta» (157) y que es su estatismo lo que estimula las manipulaciones de Cayetano con el reloj. Pero lo que ahora registra es la perfecta equivalencia tempo-espacial. A un espacio mítico corresponde un tiempo mítico también, y que por él, como creación suya que son, viajan los personajes, si creación de la memoria, si invenciones de otro, pronto dinamismo puro, energía cristalizada en formas (figuras) que se sustraen al narrador y dan libremente de sí, alterándose y alterando el texto según oscuras leyes que ellos mismos dictan.

Cueva platónica, sombra metamorfoseante en sombras; Venusberg, y de ahí las asociaciones con Tanhauser/Carlos Bonaval (un Tanhauser sometido como Tántalo al suplicio de no obtener lo deseado). Espacio de las metamorfosis y él mismo disponibilidad en acto. Paralelamente, el tiempo cambiante cristalizado en momentos del pretérito que nunca se desvanecen por completo; tiempo que ni se deletrea ni se devora, «quietud sin duración» (286); tiempo de la exaltación erótica «en que la sociedad nada cuenta» (241).

Si la venusina cueva está ornada de figuras eróticas, lógico será que su incitación mueva a los personajes al frenesí de la entrega. La entrada en el «reino de las sombras», en el «reino de la muerte» se efectúa a través de una cópula irrepetible: «la verdadera cópula que el amante ansía ha de ser la última, sin repetición posible, y el sexo femenino que en cuanto puerta Cornea le dio salida a la vida real, se cerrará tras él como puerta Elefantina para sumirle en las sombras» (194) [16]. Ahí está Tántalo, y Tanhauser confesando, como Bonaval en sus lágrimas, que en la gruta de «la diosa Venus» espera la muerte.

Sólo el amor fálico, «ansioso de cumplirse en la muerte», puede «penetrar en el reino ctónico» (197) de que el Indio es agente. Venus en la página 194, la mujer será Judith en la 291 y el «imaginario» viaje a Citerea (294) habrá desembocado en la cámara donde se celebra el rito de transfiguración.

A la irregularidad del tiempo que simbolizó el reloj de Cayetano le ha sucedido ese no-tiempo de lo ctónico, espacio sin cronología elevado al status de eternidad. La eternidad del instante que dura hasta el retorno de la temporalidad abolida por el

---

[16] Las resonancias de estas líneas son múltiples y en la intertextualidad se cruzan, nada menos, Freud, Homero y los Misterios de Eleusis. Fue el psicólogo alemán quien, dócil a sus peculiares obsesiones, atribuyó a las puertas significado erótico, relacionándolas con los orificios corporales *(La interpretación de los sueños,* Apartados D y E del capítulo 6.º).

En el diálogo de Penélope y Ulises que precede a la matanza de los pretendientes, la mujer habla de dos puertas para los sueños, «una, construida de cuerno, y otra, de marfil. Los que vienen por el bruñido marfil nos engañan, trayéndonos palabras sin efecto; y los que salen por el pulimentado cuerno anuncian al mortal que los ve, cosas que realmente han de verificarse». *(Odisea,* rapsodia 19, traducción de Luis Segalá). La versión de Virgilio reza así: «Hay dos puertas del Sueño, una de cuerno, por la cual tienen fácil salida las visiones verdaderas; la otra, de blanco y nítido marfil, primorosamente labrada, pero por la cual envían los mares a la tierra las imágenes falaces». *(Eneida,* v. 893-896, traducción de Eugenio de Ochoa). La conexión con lo dicho en el texto es oblicua, pero, en mi opinión, lícitamente pensable.

Puerta y cópula ligadas, como en Freud; puerta y sueños unidos, como en Homero y en Virgilio; puertas del rito iniciático, como las que en Eleusis daban acceso a los misterios. (E. Schuré: *Los grandes iniciados,* capítulo 4.º de la parte séptima.)

éxtasis. Eros y el tiempo en pugna constante, como dos caras o dos facetas de lo mismo, correspondiéndose con los espacios y con los avatares de los actantes.

Entes del silencio

Actantes, entes, personajes, figuras..., diversos nombres para las figuraciones del narrador, sustancia dócil en la mano creadora de la palabra, en las alternativas de un texto que se busca en los retrocesos y en los avances en las recurrencias y en la meditación constituida en invención. No se ha escrito, no podrá lícitamente escribirse el vocable «voces». Pues estos actantes, o como mejor convenga llamarles, son mudos, comunicantes con el lector a través de la acción y por mediación de aquel narrador que, por su condición múltiple, tiene —él sí— no ya voz sino voces, una por cada uno de los yoes en que se multiplica (sin contar las insinuaciones de otras a quienes atribuí un sujeto cercano al autor, aun si no siempre le representan tan implícitamente como se piensa).

Discurso ininterrumpido del narrador y sus dobles, en donde se oye a los mudos, pero con palabras prestadas. Cuanto el lector sabe lo sabe por referencias, más o menos fieles, de la única voz (diferenciada) audible, de la única palabra legible. Esa palabra nos sitúa frente a un personaje —Emilio Ruiz, por ejemplo—, y en nueve o diez líneas resume la anécdota, trivializada, de su deseo y su ruina. Y, a continuación, esa misma palabra, para quien simultaneidad es ubicuidad, junta su sonrisa con la de Leo, otro día, bajo la lluvia, con la del Indio en el momento futuro de entrar en la alcoba y con «la del dios en su friso de Olimpia» (98).

Cuatro sonrisas, cuatro rostros y una sola voz, la del narrador. Y una sola entidad que en la asociación les da sentido. Mary es una figura retórica (sinécdoque) más que una mujer; Jorge Ruán es un motivo (o pretexto para uno); Cayetano Corral, un símbolo velador y manipulador del Tiempo; el tío Ricardo, por «inalámbrico» (oye la radio y transmite las noticias), es «fabuloso» y «oráculo» de la familia. Para comunicar con Bonaval, opta Cayetano por escribir una larga carta que es más bien un tratado en forma epistolar. Bonaval y Leo, la dueña de la fonda; el Indio, el penitente; el Numa, son invenciones implantadas en el discurso para que este viaje en su largo fluir hacia la poesía grave y honda que paulatinamente se lo va apropiando, sujetándole a la ley de la metamorfosis.

Y estos entes no conversan, no pueden conversar: convergen en el discurso, actúan en él como hilachas de una mente que se enfrentan, se juntan, y existen, pero en el confinamiento de la mudez. La función comunicativa del lenguaje queda restringida al narrador. Ya recordé que Benet elimina los diálogos. Así había de suceder, pues ¿cómo hablar si se carece de palabra? Diálogos de sordos son posibles, y hasta frecuentes; diálogos de mudos han de reducirse o traducirse al gesto. Y aún del gesto no tenemos otra información que la reportada por quien los refleja (si no los produce).

Escenas sin palabras, como en las películas mudas, las de la mujer de la fonda y sus amantes ocasionales; las del viaje de invierno... Comunicación sin palabras puede ser comunicación incompleta, salvo si el contacto está *escrito* de antemano, cumpli-

miento de un destino en que los sujetos sirven los papeles, las funciones que éste les adjudica.

Los encuentros eróticos de Leo son silenciosos: atrae, se tiende, espera, es penetrada, goza... El lector se pregunta si el amor es posible sin decirse, sin crearse y ser creado por y en la palabra, sin añadir a la caricia el susurro, la confirmación, la seguridad. La soledad de la mujer de la fonda no la rompe el contacto de otros cuerpos, presencias que subrayan la ausencia de lo (de la) que vive añorando. Desrealizado por el discurso, este tipo de escenas ajusta bien en un contexto narrativo en que el «realismo» se subordina a la exigencia de establecer asociaciones productoras de una textualidad significante en sí misma y significante a su manera, de acuerdo con su peculiar realidad.

La disolución del carácter en la novela ha sido explicada y hasta justificada recurriendo a la extratextualidad. Se dé o no en *Una meditación,* cuanto se diga de la persistente afonía del personaje, constatable en sus páginas, sólo tendrá validez referido a ellas. Subsumir las voces en una voz no es disolver el carácter, sino supeditar los entes del silencio a una meditación que los altera. El carácter —es el caso del abuelo del narrador-personaje— tal vez está en las líneas, pero como un superviviente de otras edades (y de otros textos) reaparecido para confirmar con lo excepcional de su presencia la regla general de ausencia que permite disponer del ente ficticio según la invención lo exige.

Psicologizar por cuenta de autor supone crear un ser rebelde a cuanto no sea su propia lógica. El doctor Frankestein lo aprendió a su costa, y si el ejemplo parece desplazado, recuérdense otros más cercanos y menos extremados en que la afirmación se hace realidad. Examiné la cuestión con detalle en otra parte [17] y no parece necesario reiterar lo ya expuesto.

Bien sujetos por la trama, que los altera según conviene al designio tejedor de la figura, siempre al borde de la disolución, los entes ficticios no pierden la voz en beneficio del mediador audible, sino, en última instancia, de ese designio constructor que, a diferencia del narrador, en vez de una presencia en el texto, será la técnica a que éste se debe, técnica muy elaborada y lúcida, adecuada al refinamiento con que ha de presentarse la dramatización, no de un incidente, sino de la inteligencia meditativa que es en última instancia protagonista de la acción.

Inteligencia encarnada en sí misma y de tangibilidad probada por la sombra que proyecta; en esta sombra se amparan los entes de su invención, y de ahí su consistencia sombría. Lo carnal es —literalmente— entrada en materia y punto de acceso a los territorios donde tendrá lugar la transfiguración impuesta por esa inteligencia que quisiera esconder su protagonismo en el tejido de que van emergiendo seres extraídos, no de su carne, como Eva de Adán, sino de un espíritu que se re-crea en sus propios juegos y acaba pensándolos como instrumento de revelación o —si decirlo así es excesivo— como medio de conocimiento.

¿Y a dónde condujo esta inteligencia que arropó su lucidez en sombras para imponer al lector un esfuerzo descodificador tan intenso y continuado? En primer

[17] En *Psicologías del autor y lógicas del personaje,* Taurus, Madrid, 1980.

término, la inteligencia se constituyó en el texto, omnipresente e invisible, traslucien-do su existencia en el *ser* del texto mismo. Entenderlo es entenderla, y este entendimiento permite al receptor atribuir a cuanto fue leyendo un significado y un sentido.

Además, por su complicación misma, *Una meditación* rechazaba cualquier tipo de respuesta automática y pedía, en su lugar, la que es obligado dar a la poesía, quiero decir, a la creación de una realidad oscura que se resiste a la palabra y que la palabra se esfuerza en hacer visible: una recepción que sea entrega lúcida y apasionada al descifrado y al goce del texto. Rodeada de misterio y esperando a quien lo encarna, Leo se ofrece al lector como una gran X que cierra la narración con el signo propio de la incógnita.

El lector se enfrenta con ese misterio; no con «un misterio» en el sentido de un enigma, aunque enigmático sea, sino como se diría «misterio de Elche», o mejor, «misterios de Eleusis». Literalmente, un hombre se aleja, una mujer se tiende desnuda, otro hombre se acerca, desnudo también. Entre líneas: una víctima se ofrece propicia al sacrificio; una heroína celebra sus nupcias secretas con el dios de las profundidades.

Sacrificio necesario para el ulterior renacimiento. La adscripción del Indio a lo cthónico se apunta desde el comienzo: su padre no está muerto, vive en el río, es voz, espíritu de las aguas, se preocupa por la fertilidad del ganado y es consejero del hijo. Guthrie precisa que los cthonia son «espíritus que viven en los repliegues oscuros de la tierra *(cthon)»* [18]. Kerenyi nos ha enseñado que, por su situación en una «vasta gruta», el templo de Plutón en Eleusis «puede razonablemente ser llamado cthonia-no». [19]. Se recordará el descenso de los amantes a la caverna, y su frustrada visita a la desierta cabaña del Indio. Desde el principio hasta el fin, ambiguamente, las figuras se mueven en las sinuosidades y reminiscencias del mito.

RICARDO GULLÓN
Padilla, 74
MADRID-6

---

[18] W. K. C. GUTHRIE: *The Greeks and their Gods*, pág. 217.
[19] KERÉNYI: *Eleusis*, pág. 111.

Todo el oro del mundo

Tú has visto al Señor de las Piedras
de cuerpo más ligero que la luz,
al dios Vishnú salvando la tierra de las aguas,
a la reina Coronis desnuda y recubierta de oro puro
luciendo altivamente
el sol de plumas negras y azules en su testa
en la ebria selva de las Amazonas
y la gélida prosa del fraile Carvajal,
Dama Isaura en Tolosa la Rosa,
los jardines de azúcar de La Alhambra
bulbos alfóncigos frutos de pasión
los del Agdal en Marrakech la Roja,
la Escocia verde y rubia
los corderos lunares petrificados en los valles
y las dunas de Ostende a mediodía bajo el viento
la luna amarilla de Egipto
y las tumbas de los sultanes en las ciudades azuladas
de Turquía y Rajasthan
y en la noche de Pagan las pagodas blanquísimas.

Has visto
el miedo en las miradas de los hombres
en Singapur como en París,
niños en los asilos de la India,
el mendigo de Guatemala:
«Dios le bendiga, Señor» [1]
y los ojos de fiebre famélica
el infierno en Calcuta:
jamás olvidarás a esa mujer arrodillada
bebiendo el agua de una charca
en el grisáceo amanecer de un bulevar interminable
donde no había otra cosa
que viento duro y perros
escarbando en las inmundicias.

[1] En castellano, en el original.

Romerillo en el alba malva
los chamulas que levantaban las puertas de las tumbas
para hablar con sus muertos,
melopeas quebrándose a la sombra de un cirio,
encorvados bajo la cruz del aguardiente,
ofreciendo naranjas talladas como rosas.

Has visto en libros infantiles
la Isla Negra y la de la Tortuga
la céltica Isla Verde
la Isla de los Alamos donde Rousseau dormía
Itaca divisada tras una noche en barco
igual que una marea luminosa,
los leones en Delos desafiando la alta mar
y el vino de volcanes en las Islas del Viento.

Marieta muerta
al volver de la fiesta
junto a un canal con árboles como crucificados
un primero de enero de cielo bajo y húmedo
y de praderas sucias.

No ignoras
que el corazón de Asia está latiendo
bajo el puente de Gálata,
la sombra de Rumi aún se dibuja en las murallas
de la ciudad de Konia,
una mano hacia el cielo, la otra hacia la tierra,
¡oh su fuego y su hierro indivisibles
rojo hierro clavado en lo infinito!
(«Son muchos los caminos que conducen a Dios;
yo escogí el de la música y la danza»).

Frontera portuguesa, 1975:
soldados sonrientes ofrecían a los extranjeros
cerveza y flores,
al mismo tiempo
otros hombres armados
arrastraban a las campesinas hacia los campos.

Has visto
Venecia, transparente laberinto,
Puri, donde las calles se hacen caligrafía,
viajes en autocar por pistas bacheadas

entre Tikal y Flores,
el ojo radar de los tiburones
en el Pacífico
las enormes tortugas que una vez por año
se dan cita en las costas de Malaya:
emergen en la noche
con torpeza, las patas como hélices
arando arena, el ojo horrorizado
al descubrir los astros;
las aguas pardas del Mekong infinito
los súbitos insectos, la lluvia que no cesa,
Rangún y su aire líquido,
viejos cromos colgando
de los trenes que vienen de Polonia,
Berlín pálido, Hungría la humillada,
soldados bajo el fuego en la mañana de Bastogne
arrancados del sueño a la hora de morir
precipitándose desde sus veinte años en la nieve indolente,
la Virgen Morenita de España y América,
las monedas con nombre de libro de aventuras
en los finos dibujos de los álbumes infantiles:
Quetzal Balboa Colón
(y sin embargo el dólar es la filigrana);
Bizancio
con minaretes como grandes lápices,
que dijo Butor,
todos los olivares, naranjales y limoneros,
Brujas y Amsterdam como un juego de espejos
y Lieja:
ciudad de los dos ríos de la llovizna y de la Rueda.

(Italia y China tienen
una misma frontera:
Nueva York es un pueblo,
sus rascacielos, las columnas
de la Catedral del Siglo,
y las bocas del metro tienen, como en París,
un olor acre y cálido;
en invierno se las disputan los mendigos.)

En tu memoria, isla soberana,
la villa de Mehdia:
unas ventanas daban al jardín,
otras, al mar.

Mañanas de mercado con Felipe:
lenguados, menta fresca, higos chumbos,
En el jardín hablaban las mujeres,
sus voces próximas, lejanas, ¿qué decían?
Las palabras no eran lo importante,
importaba su música, su tibieza sonora,
la lentitud del gesto.

Has visto toda la miseria
todo el amor del mundo
en la canción aullada por miles de altavoces
en la estación de Benarés,
endecha, súplica, plegaria,
como si toda la inmundicia
fuese arrojada a un fuego de alegría.
Méjico, santuario y cubo de basura:
a medianoche
decenas y decenas de ratas
salían deslizándose de aquel metro del Zócalo;
en el templo de Kali pululaban los monos
gárgolas saltarinas,
focas en el helado puerto de Stornoway
en pleno mes de agosto,
grillos a novecientos metros bajo tierra
en el corazón mismo del invierno,
en tu país donde las únicas pirámides
son «terris» minerales que ha cubierto la nieve,
donde aún se persigue el más alucinante
oficio de este mundo,
el carbón en la sombra como un bosque de arándanos.

JEAN-CLAUDE MASSON
14 Rue Grandgagnage
4000 LIEGE - BELGICA

(Traducción del francés,
JOSÉ MARÍA BERMEJO)

Algunas reflexiones en torno al jardín islámico

I. Planteamiento metodológico

La conciencia moderna se encuentra, ante el jardín islámico, obligada a reconocerle el hecho de haber herido el despotismo de la trascendencia. La conciencia desde Marx, Nietzsche y Freud se ha sometido a la desconfianza, a la dispersión y a la crisis de la duda. «El filósofo formado en la escuela de Descartes sabe que las cosas son dudosas, que no son tales como aparecen, pero no duda que la conciencia no sea tal y como aparece; en ella sentido y conciencia del sentido coinciden.» Entonces, ya no existe conciencia absoluta, ya no goza la voluntad de su naturaleza trascendental, ya se vive el crepúsculo del «discurso del método». El imperio cognitivo cartesiano se ha derrotado. La conciencia está acusada de su ausencia desde su presencia. Su ausencia es la inconsciencia, la inconsciencia es: los deseos oprimidos y olvidados que forman sus signos lingüísticos y psicológicos a través del procedimiento humano (Freud); las reglas económicas que determinan las relaciones humanas por signos sociales (Marx); el sistema lingüístico metafórico que oculta, con sus signos morales opacos, el placer de «decir/hacer» lo que «sentir» (Nietzsche); las reglas cognitivas previas del conjunto significativo que es el «discurso» (Foucault).

Nuestra cultura tiene que sufrir e indignarse de la inseguridad y del engaño que le fueron, hace largo tiempo, atribuidos por los sentidos fenomenalistas/delicados del lenguaje sagrado. El mundo es un imperio de los signos formado por sistemas de expresión (la palabra, la escritura, los gestos, la pintura, la arquitectura, la música), estos significantes ocultan y no muestran; por tanto, sus significados permanecen siempre como un juego nocturno en la opacidad psicohistórica.

El jardín islámico es uno de los aspectos más intensivos de ese imperio simbólico. Es un sistema de expresión, un lenguaje, una red de significaciones. Es una fusión del gnosticismo oriental (persa, especialmente) con el hecho coránico «universal». La tendencia cálida que manifiestan los musulmanes, actualmente, hacia el saber estático de su originalidad patrimonial, les priva de percibir el funcionamiento latente y permanente de la palabra de Dios en los fenómenos silenciosos de la «profanidad»: Uno de ellos es el jardín. Este empleo humano nos enseña la asimilación emotiva de la Revelación por la voluntad humana, pero nos enseña más la percepción humana de la creación divina: el agua, las plantas, los árboles, el paraíso esperado. Nos enseña, desde luego, el desdoblamiento del hombre, un hombre musulmán que, sensibilizado por la poética coránica, se permite, asimismo, ver el universo y crear para él un mundo nuevo en el cual se vuelve un hombre nuevo «reanimado como las plantas nuevas, renovadas con nuevas hojas, purificado y dispuesto a subir a las estrellas». En este mundo se reduce el gran universo infinito, ordenado, bello y significante a un lugar

armonioso, delimitado por formas geométricas coordinadas, ornado por flores, árboles y aguas deseados entre sí por la simpatía natural/divina, y ceñido por quioscos y paredes arquitecturales preciosas en las que se confunde lo bello con lo colosal. El hombre, entre estos signos, expresa el gran deseo de expiar el pecado de Adán, de revivir las esperanzas de Mahoma y dibujar las aleyas del Corán ante su vista real. En el jardín se vive el placer metafísico del paraíso (negación del plano físico), el tiempo de la otra vida (negación del tiempo precario) y la trascendencia del Corán (negación de la historia, la sociedad...) En él, las flores, los árboles, las aguas se desean entre sí y se mueven por la simpatía hacia el deseado/animador inmóvil.

En el jardín islámico, los significados residen en las profundidades tenebrosas de los significantes, los sentidos se construyen por la erudición y la adivinación, por la hermenéutica. Epistemológicamente, el panorama de la significación que planteamos aquí, alude a la «episteme» de la «semejanza» que ha dirigido la discursividad antigua desde el pensamiento griego hasta el clasicismo. En esa «episteme» los significantes aluden a sus significados por semejanza, por similitudes; no será extraño, entonces, oír decir que las plantas del jardín nacen en las almas de las estrellas y crecen por el placer sexual arrancado mediante la salmodia armónica del libro sagrado. En este jardín las palabras se encabestran con las cosas en opacidades circulares, en las que los sentidos primeros permanecen fundidos en la conciencia absoluta del discurso divino.

Así pues, en el jardín islámico yace el discurso escatológico, en un silencio enorme, caracterizado —como configuración de elementos significantes— por sus transformaciones propias que dependen de sus leyes internas como un conjunto dinámico ligado a una intencionalidad; una creatividad revelada al lector/admirador como una estructuralización incesante.

Hasta ahora, parece ya oportuno que aludamos a la instancia metodológica que impone el tema. El tema planteado tiene que estar sometido a un estudio de perspectiva semiótica.

La semiótica es el estudio de la vida de los signos en el seno de la vida social. Ella —como ciencia— se pregunta sobre el signo, los sistemas significantes, su organización y las leyes que los rigen. Es la teoría de la significación y del conocimiento (una gnoseología).

El jardín islámico es uno de los sistemas de expresión que vive en este imperio de los signos. Sus signos son símbolos que expresan ideas reenviando a las cosas por la fuerza de las leyes; por tanto, cada forma simbólica informa el mundo más que lo limita. Este mundo es la esfera de lo «humano», entonces, el papel que ha de tener la semiótica consistirá en conceptualizar las realidades y dispersar el silencio mantenido por las reglas impensadas en él, como estructura o sistema organizado por su propia sintaxis. El jardín islámico lleva ciertamente las reglas impensadas que se han elaborado estructuralmente en la sociedad islámica dentro de una red caracterizada por la pluralidad de los hechos (históricos, sociales, políticos, psicológicos, artísticos...). Así, sería muy conveniente que tendiésemos a exhumar la significación a nivel de la diversidad. Porque, por una parte, las formas simbólicas del jardín musulmán se deben esencialmente a la diferencia y a la repetición de los orígenes (por ejemplo, el jardín islámico es el jardín persa definido por sus detalles gnoseológicos y elaborado por la



Tapiz persa con decoración de jardín (siglo XVIII).

diversidad histórica/cognitiva e incluso dogmática del hecho coránico/árabe; por otra parte, con esa metodología podemos liberarnos del placer de la crítica que conduce indispensablemente a una tendencia unilateral impidiendo, así, que descubramos los diversos sentidos de un signo y permitiendo, negativamente, que gocemos de oír nuestro lenguaje deseado.

En definitiva, la semiótica que hemos mencionado hasta ahora como método indispensable para nuestro tema, es una ciencia que, a partir de su objetividad rigurosa, permite discernir las leyes que rigen el imperio de los signos donde vivimos. Sin embargo, existe todavía una dificultad que nos es casi insuperable: cuando se trata de un sistema no-lingüístico como el jardín, pues es necesario que dirijamos la semiología de la lengua. No obstante, el problema no viene de la ausencia de un sentido no-lingüístico, porque éste ya existe, sino viene de que no podemos hablar más que en términos lingüísticos, que ya son incapaces de asir lo específico en el sentido no-lingüístico. Pese a eso, la semiótica, según nos parece, ha de invadir el dominio de lo simbólico que fue, habitualmente, reservado a la etnología, a la historia de las religiones y a la psicología. Porque comparándola con estas ciencias (que no pueden ser más que metodologías operativas), parece tener operaciones más vigorosas y más activas para el conocimiento de un mundo tan opaco y tan confuso como el jardín islámico.

II. El jardín islámico: historia y pluralidad

Partiendo de lo que hemos señalado anteriormente, sería necesario insistir sobre el carácter «sincrónico» del jardín islámico. Por tanto, preferimos rechazar el concepto dogmático de la «influencia» para ver a los jardines como estructuras o como «documentos notables sobre el carácter de la vida de aquellos que los han creado a su estilo... Muéstrame tu jardín y te digo quién eres», así alude G. Marçais a la realidad del jardín, señalando que el jardín «refleja las tendencias políticas de un Estado o las modas de una sociedad».

El jardín musulmán, en su estructura morfológica y espiritual, atrae la atención al Paraíso descrito en el Corán: un lugar maravillloso, bello y perfecto, con flores de varias clases, árboles alineados simétricamente a las flores, cargados de frutas desde la cima hasta el suelo, dejando caer sus ramas para que se puedan desollar, ofreciendo dátiles, plátanos, granados, un aire deliciosamente templado. Aguas límpidas con el sabor de la leche y del vino manan del centro de los ejes y corren esparciéndose por todas partes para dar la vida a todos los seres que abundan en ese lugar maravilloso *«¿No ven los infieles que los cielos y la tierra formaban una masa compacta y que nosotros los hemos separado y que por medio de agua damos la vida a todas las cosas?»* (XXI, 30). Alfombras florales, tapices espesos, cojines de lana verde tendidos sobre los divanes para los dichosos, copas de oro con licor exquisito *«Otros rostros, ese día, estarán alegres, satisfechos de su esfuerzo, en un jardín elevado, en el que no se oirá vaniloquio, habrá allí una fuente caudalosa, lechos elevados, copas preparadas, cojines alineados y alfombras extendidas»* (LXXXVIII, 8-16), compañeras purificadas y *«huríes de grandes ojos, semejantes a perlas ocultas»* (LVI, 22-23), en pabellones de arquitectura fina y preciosa.

En este *firdaws* reside la estructura escatológica del pensamiento islámico con todos sus signos diferentes: la nostalgia, la aspiración a lo perfecto, el consumo de la divinidad, el olvido de los pecados, el empeño de la cultura, el rechazo de las dudas, la idealización de la sociedad, el temor a la naturaleza hostil del desierto oriental. Todos estos diversos signos forman el conjunto semiótico del jardín musulmán. Me gustaría, desde luego, sacar de este conjunto el elemento más digno y paradigmático de lo que ha sido históricamente el jardín islámico: me refiero a Persia. No encuentro, en realidad, muchas dificultades para trasladarme de la escatología musulmana al gnosticismo persa; además, no estoy obligado a acordarme del Islam cuando pienso en Persia, sin embargo, al contrario, sí. Persia con su filosofía, su literatura, su arte, su rica tierra de frutos y sus jardines ha sido la iniciadora y el modelo paradigmático del jardín islámico; las artes plásticas de Irán y la obra rica de los miniaturistas conducen a jardines de escenas variadas. De éste han surgido civilizaciones, amores reales, inspiraciones poéticas, imaginaciones, alusiones metafóricas..., el diván de Omar al-Jayyam, el Gulistan de Sa'di en el cual dice: «Fuimos a pasearnos. Era en primavera. Un calor suave se esparcía en el aire, y el reino de la rosa comenzaba. Los árboles tenían un ropaje de hojas parecido al vestido de la fiesta de las personas felices. Era la primera tarde del mes de «Dylali». Un ruiseñor cantaba en un ciprés, y, sobre una rosa púrpura, temblaban perlas de rocío parecidas a las gotas del sudor sobre las mejillas de una joven sonrojada. Aquella noche traía a mi amigo a mi jardín. En verdad, no conocéis un jardín más delicioso. Se habría dicho que una polvareda de diamantes habría sido extendida en el suelo y el collar de las Pléyades estaba suspendido en cada pampana. El riachuelo llevaba un agua cristalina, los pájaros cantaban melódicamente y un gran silencio susurraba en mi corazón».

Este jardín ha inspirado incluso a los artistas el modelo de los tapices, que extendidos sobre el suelo de los salones, introducen el recuerdo de aquellos lugares maravillosos. Ya no se puede interrumpir el abrazo estático entre la vista y el jardín. Ya no hay por qué sufrir la nostalgia. Las características de este jardín oriental consisten en los aspectos siguientes: una superficie formada por cuatro compartimientos, en éstos se localizan flores y árboles en los cuales cantan melódicamente los pájaros. Los cuadrados están separados entre ellos por canales donde nadan los peces y bogan los patos. Al encuentro del canal mediano y de los canales que lo cortan, se levantan chorros de agua por encima de las albercas. Se nota, en esta medida, que el jardín iranio (microcosmos del mundo, símbolo de la vida) ha constituido el arquetipo del jardín islámico. Desde él, y a través de algunas fuentes chinas y grecorromanas confusas, nos trasladamos a los deleites de los califas Abbassíes: a Samarra, y a los palacios construidos por los sucesores de Harum Al-Rachıd. El jardín de Samarra con su decoración fantástica evoca el recuerdo del jardín francés. Estos dos jardines, por su postura arquitectural, sus macizos rectilíneos y sus albercas alargadas, forman el tipo del jardín romano. Este se llamaba el Nil o el Euripe. Todos, entonces, coinciden en la longitud como perspectiva estética, pero cada uno se define en su propia estructura. El tipo de Samarra iba a esparcirse a través del mundo islámico. En el Egipto de los emires Tuluníes, se adornó el viejo Cairo de jardines privados con flores y árboles, albercas de agua y perfumes aromáticos. Un viajero persa nos dice en su

preciosa descripción del viejo Cairo: «He oído decir a una persona que merecía toda confianza que un particular había hecho un jardín sobre la azotea de una casa de siete pisos. Hizo subir un becerro y lo crió hasta que se convirtió en un buey. Instaló una noria que, puesta en movimiento por ese buey, elevaba el agua sobre la azotea donde ha plantado naranjos de frutos dulces y amargos, plataneros y otros árboles frutales. Había sembrado igualmente flores y plantas oloríferas de todas clases».

Prosiguiendo la migración de los jardines del Islam, nos encontramos al otro lado del mundo musulmán en el jardín Raqqada, ocho kilómetros lejos de Kayrawan, en él gozaron de la vida los últimos príncipes de la dinastía Aglabí. En la Raqqada, y según indica su nombre, se duerme profundamente, es un lugar bendito, en él dejó de sufrir del insomnio el emir Aglabí: «Quién entra a Raqqada, no deja de reír y divertirse sin ningún motivo».

Estos detalles de la jardinería musulmana, pasando por los encantos de los jardines argelinos/turcos, iban a sobrevivir y coexistir con casi toda su autenticidad en un país muy conocido por la conservación y la moralidad reales, que es Marruecos. Preferimos, antes de introducir la discusión sobre este país, entregarnos a la inspiración de los obsequios más admirados del mundo musulmán; me refiero a la España musulmana. De esta tierra nostálgica, volveremos, inexorablemente, a Marruecos para encontrar los obsequios estéticos trazados por la inteligencia musulmana expulsada por el occidente católico. Al-Andalus es la tierra más cerca del cielo, es el simulacro más fiel del paraíso coránico. Sobre el jardín Hayr al-Zayyali de Córdoba escribe Ibn Jaqan: «Este hayr es uno de los lugares (de placer) más maravillosos, más bellos y más perfectos. Su patio es de mármol puro y blanco, una corriente de agua lo atraviesa serpenteando como una culebra. Hay una pila en que caen todas las aguas. El techo (del quiosco) estaba decorado en oro y azul y en estos colores también estaban decoradas las paredes y las otras partes. El jardín tenía hileras (de árboles) simétricamente alineados y sus flores sonreían con capullos abiertos, las frondas del jardín evitaban que el sol viese el suelo y la brisa corriendo día y noche por el jardín, iba cargada de perfumes. Abu'Amir (Ibn Suhayd) gozaba allí temporadas de bienestar y descanso, mañana y tarde. El destino le procuraba en esta época cuanto deseaba y los placeres de sobriedad y de embriaguez se sucedían el uno al otro en su experiencia. El y el dueño del jardín que está sepultado a su lado, eran compañeros en la persecución juvenil de gratificación sensual y aliados en el regocijo».

Como sabemos, los califas omeyas y sus altos funcionarios han decorado todas las afueras de Córdoba por jardínes dignos de verduras, aguas vivas y pájaros raros. Y para un visitante de Medina al-Zahra, actualmente destruida, no podía sino desbordar su amor a las flores y disfrutar de toda la sobriedad que pueda tener un ser humano. Desde estos aspectos brotaron las inspiraciones que condujeron la poesía andaluza al *rawdiyat* y al *nawriyat*. Y con Ibn Luyun, especialmente, encontramos agradable oírle decir:

«En cuanto a casas entre jardines es preferible que estén elevadas, tanto a fines de vigilancia como para su ubicación».

«Y que estén orientadas hacia el mediodía, con la puerta en uno de los lados, y que sean elevados el aljibe y el pozo».

«O en vez de pozo que haya una acequia donde corre el agua bajo la sombra». «Y si tiene dos puertas será mejor su protección y mayor el descanso de el que la habita». «Luego junto al estanque plántense arbustos cuyas hojas no caigan y que alegren la vista». «Y algo más lejos, que se dispongan flores de varias clases, y más allá todavía, árboles perennes». «Y por los perímetros, parras, y en el centro del conjunto entero una suficiencia de parrales colóquense paseos que circundan el jardín para servir de margen».

«Y entre los árboles frutales inclúyase la vid parecida a una mujer delicada, o árboles maderables, después arréglese la tierra virgen para sembrar lo que se desea que prospere».

«Que haya en el último plano árboles como la higuera o cualquier otro que no haga daño». «Y todo árbol frutal que crece grande plántese en un hoyo para que su erguido desarrollo sirva para abrigar contra el viento del norte y que no impida que el sol llegue (a las plantas)». «En el centro del jardín hágase un templete en que sentarse, y con vistas a todos lados, pero de tal forma que el que entre no pueda oír la conversación que allí se sostiene y adonde nadie pueda llegar inadvertido».

«Que a aquel arrímense rosales (trepadores) y arrayán (también) así como todas las plantas que adornan un jardín».

«Y éste debe ser más largo que ancho para que la vista pueda explayarse en contemplarlo».

Las alusiones ofrecidas en esta descripción, aunque corresponden a un jardín de carácter pragmático, señalan, sin embargo, el gusto de la eternidad resentido por el «contemplador» de la Alhambra. Allí, existen el patio de la acequia del Generalife y el patio de los Leones. En estos jardines llegan las máximas escatologías a su punto culminante... En el centro brotan aguas esparciéndose por canales hacia las verduras y los salones, entre los canales abundan flores de varios colores, alrededor de las albercas se extienden hileras de mirto, este arbusto sirve para abrigar la alberca contra la evaporación, dijo Ibn Zamrak:

«O Alcázar Genil, llena está tu morada y no contiene jardín más que belleza». «¡Qué bello es tu estanque! Sobre él el viento Oriental teje cotas de malla debajo de los gallardetes que extienden los árboles». «Y el mirto cuyo bozo lo rodea por él cuya pasión es para el bozo». El vergel es más largo que ancho, la vista entonces puede explayarse para contemplar un quiosco abierto por todos lados, adornado por una miniatura muy fina, desde él se extiende la vista a todo el vestido floral del jardín. Entre éste y los salones hay pasillos estrechos para los que quieren acariciar de cerca las flores, los peces o las aves. Todo está cernido por paredes de arquitectura minuciosa y preciosa. Al entrar a los salones no se quita el placer de la vista, sino sigue viviendo hasta la hermosura enloquecedora de las bóvedas. Y todavía se habla, en torno a estos dos jardines, de la desnivelación entre los arriates y los pasillos circundantes que tenían como funciones: «1) hacer resaltar el carácter geométrico del conjunto, 2) que el ramaje no pudiese llegar a suficiente altura para ocultar la arquitectura, lo cual hubiera repugnado a los árabes, 3) convertir el jardín en especie de alfombra floral de tal forma que cualquier persona pisando sobre un pasadizo

nivelado con las coronas de las flores, tenía la ilusión de pisar sobre un tapiz con flores en vez de hilos».

En el Generalife, aquel paraíso situado en la corona de la Alhambra, descansaba el sultán Yúsuf Abú-l-Haŷŷaŷ de los problemas profanos. Sobre ese jardín nos dice Théophile Gautier: «La verdadera maravilla del Generalife son sus jardines y sus aguas. Un canal revestido de mármol ocupa toda la longitud del vallado, y hace rodar sus olas abundantes y rápidos bajo una serie de arcadas de follajes. Naranjos y cipreses están plantados sobre cada borde, la perspectiva termina con una galería porticada de chorros de agua y de columnas de mármol». A propósito de estos obsequios, me gustaría finalizar la descripción insistiendo sobre la identidad del mundo musulmán occidental. El jardín en este mundo se caracteriza por la estructuralización occidental de los orígenes orientales. El Corán en la España musulmana ha gozado de una tierra muy fértil, llena de aguas y verduras; de una naturaleza hermosísima y de una mentalidad suavizada por el frío del clima y la dulzura del aire.

En el Generalife, ya no se viven, desgraciadamente, aquellas noches alegres de los sedientos de la eternidad. Volvamos, entonces, a Marruecos para fundir esas admiraciones —interrumpidas— en el Palacio al-Badı' construido por el Mansur Sa' en Marrakech y en el camino ed-Duh de Fez y... Allí en las residencias burguesas sobrevive el modelo excelente del Generalife trasladado por los musulmanes expulsados de España. Este modelo ha tenido en Marruecos una especificidad propia convertido en un jardín que se llama Riad. El *riad* se compone con las arquitecturas que lo encuadran en plano de un jardín: «Unos o muchos pasillos, todos rectos, cubiertos de ladrillos rosados o esmaltados, dividen (el *riad)* en toda su longitud, uniendo los edificios que están unos frente de otros, salas ampliamente abiertas, o galerías o pabellones en antecuerpo. Algunos pasillos semejantes, atravesando todo lo ancho del jardín, cortan los primeros en ángulo derecho. Reconocemos, aquí, la disposición de la cual los tapices de los jardines persas nos han presentado el esquema. Entre estos pasillos de líneas rígidas y perpendiculares, abrigan parras y rodean balaustradas de cañas, de madera pintada o de hierro forjado; los macizos se forman como albercas de verdura, porque están debajo de los paseos que los encuadran. Algunos pilares y chorros de agua señalan el punto de partida o el encuentro de los pasillos. A veces un terraplén alzado precede de un lado las galerías y los quioscos. De allí, se prolonga la vista hacia la perspectiva de estos bosquecillos, de los caminos, de las parras y de los pilones donde se reflejan las plantas y el cielo. En estos macizos de verdura, la naturaleza se encuentra en sí misma. Aquí no hay ningún mosaico vegetal extendido sobre el suelo como aquellos que componen los horticultores europeos, pero hay, más bien, fragmentos de vergeles, donde los árboles frutales y las plantas de ornamento conviven en un desorden lleno de abandono y de bondad. Almendros, granados, melocotoneros, cerezos, naranjos, limoneros entrelazan sus ramas y en medio de ellas surge la sombra obelisca de un ciprés. Están muy a menudo llenas del piar y del alear de los pájaros, porque éstos se deleitan aquí, sin estar casi nunca molestados; sino pueden libremente picotear los frutos o beber en los pilones, y así, forman parte de la decoración».

Así que el *riad,* como resumen de los jardines del Islam, presenta unas contradic-

ciones coherentes a nivel de la estética musulmana. Esta coherencia expresa el deseo de encuadrar una estructura propia desde la diversidad de las inspiraciones.

III. El jardín islámico: simbolismo y escatología

El paraíso: «Los que temen la majestad de Dios tendrán dos jardines. ¿Cuál de los beneficios de Dios negaréis? Ambos ornados de bosques. ¿Cuál de los beneficios de Dios negaréis? En ambos dos fuentes vivas. ¿Cuál, etc.? En ambos dos especies de cada fruto. ¿Cuál, etc.? Descansarán reclinados en alfombras cuyo forro será de brocado, los frutos de los dos jardines estarán al alcance del que quiera cogerlos. ¿Cuál, etc.? Allí habrá vírgenes de modesta mirada, que no han sido tocadas jamás por hombre ni por genio alguno. ¿Cuál, etc.? Se parecen al jacinto y al coral. ¿Cuál, etc.? ¿Cuál es la recompensa del bien, más que el bien? ¿Cuál, etc.? Además de estos dos jardines, habrá allí otros dos. ¿Cuál, etc.? Dos jardines cubiertos de verdura. ¿Cuál, etc.? Donde brotaron dos fuentes. ¿Cuál, etc.? Allí habrá frutos, palmeras y granados. ¿Cuál, etc.? Habrá allí buenas, hermosas (mujeres). ¿Cuál, etc.? Mujeres vírgenes de grandes ojos negros, encerradas en pabellones. ¿Cuál, etc.? Jamás hombre ni genio las ha tocado. ¿Cuál, etc.? Sus esposos descansarán sobre cojines verdes y magníficas alfombras». (LXIII, 46-76). Este discurso trascendental presenta el conjunto de los sentidos originales que se fundieron en los elementos simbólicos del jardín a través de la historia. La historia del jardín es, desde luego, el proceso de la significación inspirada de lo impensado escatológico y mantenida por repeticiones, sustituciones y transformaciones ordenadas según la ley de la presencia central (la presencia de los orígenes). El paraíso, o sea, el jardín, el *firdaws,* la *rawda,* ofrece en el Corán el sentido de un lugar perfecto y absoluto (pureza, santidad, virtud, riqueza, goce permanente, eternidad...). Para presentar ese modelo ideal del jardín no hay más remedio que tendernos a la habitación de nuestros primeros padres «antes» de su pecado, o al jardín maravilloso que se abre a las almas «después» de franquear sus últimos pasos del sendero del purgatorio. El jardín musulmán es una expresión del espacio-tiempo escatológico, y un hecho humano elaborado por la nostalgia (antes) y la esperanza (después). Por tanto, el jardín es un hecho humano realizado en la historia de los pecados, pero edificado por la voluntad de expiar estos pecados. Partiendo de esta concepción, sería indispensable tratar a los objetos del jardín islámico, no como cosas transparentes, sino como símbolos cuyos sentidos se ocultan en las profundidades inconscientes de la fe desgraciada (por la crisis de la Revelación ante la historia) y soñadora. A propósito, me gustaría aludir a un texto de Sakir de Orihuela, donde podemos discernir el conceptualismo del sueño islámico: «Así que los hombres han pasado a través del *sirat* y han acabado de recorrerlo en toda su extensión, y han dejado ya a sus espaldas el infierno, salen a la llanura que es camino del paraíso, acompañados de los ángeles de la misericordia divina que hacia él los guían y les animan a caminar con cánticos de alabanza y gloria al Señor, hasta que los conducen a él, dándoles albricias por su salvación y felicitándoles por su victoria. Cuando ya están y a punto de entrar en el paraíso, comienzan a sentir el soplo suave y sutil, fresco y aromático, del céfiro que allí reina, el cual trae el descanso a sus almas y les hace olvidar todas las penas que han pasado en las varias estancias del juicio y los infortunios que hubieron de soportar en sus diversas mansiones... Alzanse a la

puerta del paraíso dos árboles grandes: en el mundo no se ve cosa que se aparezca al aroma de estos árboles, a su ombroso follaje, a la perfección, belleza y elegancia de sus ramas, a la hermosura de sus flores, al perfume de sus frutos, al lustre de sus hojas, a la dulce armonía de los pájaros que sobre sus ramas gorjean, a la fresca brisa que a su sombra se respira... Al pie de cada uno de ambos árboles corre una fuente de aguas dulces, frescas, puras, que forman dos ríos verdes, semejantes al cristal por su transparencia, cuyo lecho es de límpidos guijarros de perlas y rubíes, cuyas linfas son más traslúcidas que el berilo, más frescas que la nieve fundida, más blancas que la leche... ¡Bienvenido seas, oh amigo de Dios, penetra en tu mansión colmado de gloria y honor...! Y así que penetra, he aquí que en un tabernáculo se le ofrece una doncella, superior en hermosura a todas las otras, ataviada con ropajes de variados colores y cuyo rostro brilla con tan vivo esplendor, que ofusca los ojos y transporta los corazones el brillo de su belleza, la hermosura, perfección, gallardía y gracia de que Dios la ha dotado y el resplandeciente manto de que va revestida».

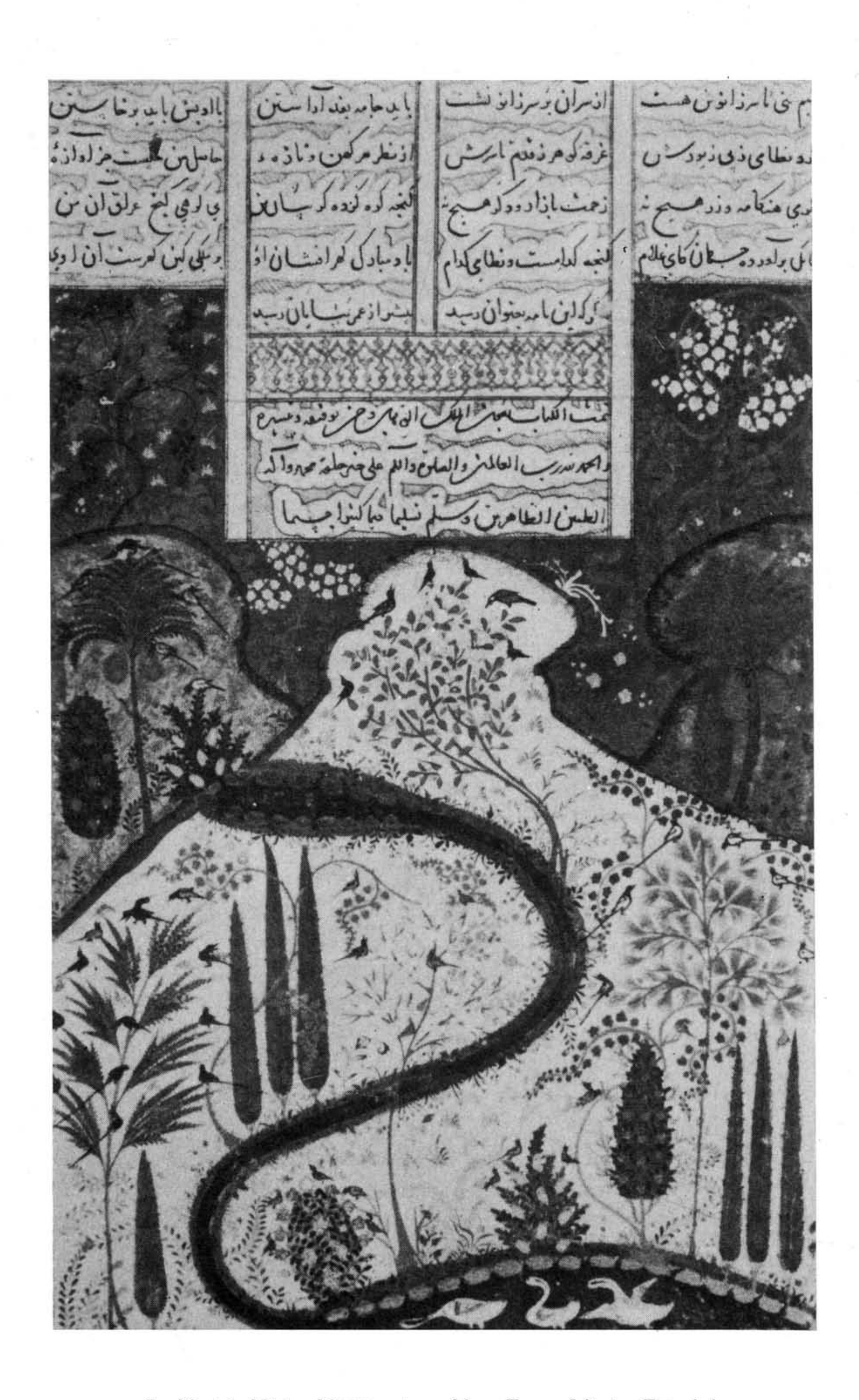
En realidad, no es tan difícil trasladarnos de este jardín ideal a un jardín como el Generalife para descubrir los trazos arqueológicos de estos sueños escatológicos. Este jardín traía el descanso a las almas de los sultanes y les hacía olvidar el infierno de la vida profana. Además tenía una localización elevada, por la cual puede considerársele una conciliación entre el pre-escatológico (el paraíso de Adán que está situado en la cumbre del «pico de Adán») y el post-escatológico (el paraíso de la Otra Vida, penetrado después del purgatorio).

El agua: «¿No ven los infieles que los cielos y la tierra formaban una masa compacta y que nosotros los hemos separado y que por medio de agua damos la vida a todas las cosas?» (XXI, 30).

El agua es la esencia de la vida, por tanto, tiene que ser el centro de la existencia. En el jardín, las aguas brotan del centro, de arriba hacia abajo, para producir las verduras: *«El es el que ha hecho descender el agua del cielo. Con ella hacemos brotar los gérmenes de todas las plantas, con ella producimos la verdura de donde salen las semillas dispuestas por series, y las palmeras cuyas ramas dan racimos suspendidos, y los huertos plantados de viñas, y los olivos y los granados que se parecen y que se diferencian unos de otros. Dirigid vuestras miradas a sus frutos, considerad su fructificación y su madurez. En verdad, en todo esto hay signos para los que comprenden»* (VI, 99).

Cuando entramos en el patio de los Leones, lo más destacado que salta a la vista es la fuente que se sitúa en el centro. De ésta salen canales de agua que se extienden a las plantas, a los salones y a las albercas. En las albercas el agua queda más tranquila, reflejando, así, las plantas, la arquitectura y el cielo (alusión platónica). Por el agua, entonces, se mantiene nuestra vida/simulacro. Sin embargo, si nos entregamos a la contemplación de las corrientes que atraviesan el jardín por debajo de la plantación creciente dándole una imagen paradisíaca, olvidaremos, pues, el estado precario que hemos resentido ante la alberca, y nos consideraremos los bienaventurados que gozan del paraíso de Dios: *«Los que crean y obren el bien serán introducidos en los jardines regados por corrientes de agua; permanecerán allí eternamente, hallarán allí mujeres exentas de toda mancha y deliciosas sombras»* (IV, 57).

Flores, árboles y arquitectura: «El mundo de aquí abajo se parece al agua que hacemos



La Montaña Mágica. Miniatura persa, Museo Turco e Islámico, Estambul.

descender del cielo, se mezcla con las plantas de la tierra con que se alimentan los hombres y los animales, hasta que, habiéndola absorbido la tierra, se adorna con ella y se embellece. Los habitantes de la tierra creen que son sus dueños; pero nuestras sentencias han pasado por ella durante el día y durante la noche, e inmediatamente hubo cosechas cual si nada hubiese ocurrido la víspera. Así es como hacemos aparecer claramente nuestros signos a los que reflexionan» (X, 24). Los dueños del jardín islámico han atribuido a su tierra el espíritu de la eternidad para fundirla en el mundo de arriba donde no hay desastres. El espíritu de la eternidad es la armonía que cubre la vida del jardín para asegurar su permanencia, las aguas corren entrelazándose simpáticamente con la plantación, las flores forman con sus colores una alfombra bellísima que no debe de ocultar la arquitectura de las paredes, de esas flores se inspiran las imaginaciones y las sublimaciones amorosas. Desde los quioscos parte la contemplación hacia estos dones divinos. Y entre las paredes nace el olvido de lo que está fuera. Luego, desde sus bellas escrituras surge el placer del culto a las expresiones divinas (aleyas), y muchas veces, algunos versos de poemas te hacen sentir que estás en el paraíso celestial donde no se prohíbe nada. En este lugar, todo es una red: la religión, la literatura, el arte, la ciencia, todos estos aspectos conducen a sí mismos. La expresión *nasrı; la galiba illa-lah* (sólo Dios es vencedor), esparcida por todos los rincones de la Alhambra, arranca el recuerdo de una época en la cual los musulmanes gobernaban la tierra por el sentido de una fuerza (voluntad) divina insuperable, la revelación vencedora se expresó, entonces, en formas estéticas confundiendo lo religioso con lo artístico, con lo científico... Por eso, hemos de insistir, todavía más, sobre el estudio plural de este conjunto sincrónico todas las sustituciones atribuidas por la fuerza o la debilidad de la presencia central: presencia de los orígenes.

Para finalizar, me gustaría señalar que este trabajo no ha pretendido ser más que una iniciación metodológica para un estudio objetivo del Islam. El Islam es un pensamiento definido por varios signos, históricos, sociales, psicológicos... Pues en esta medida consideramos el jardín islámico como uno de los discursos que mantienen en su conjunto sistemático la diversidad y la pluralidad de los sentidos. Por tanto, para conocerlo, necesitamos un estudio plural elaborado por varias especialidades. Así, y a lo largo de esta perspectiva, podemos devolver la Revelación a su sitio accesible y someter la Trascendencia a las leyes de nuestra conciencia.

EMILIO DE SANTIAGO SIMÓN
C/ Emperatriz Eugenia, 5
18002 GRANADA

Fragmentos de Omar al Chafar

Apunte biográfico

Cuando el Duque Fond of the Bottle me sugirió que revelara al mundo mis traducciones de Omar al Chafar, debo confesar que íbamos por la vigesimosegunda y vigesimocuarta copa de jerez, respectivamente, aunque ahora no estoy seguro si las copas eran doble de tamaño o imagen y si había leído mis traducciones o no.

Durante mis treinta y dos años de servicio como Cónsul de Su Más que Graciosa Majestad en la lejana Guad al Jayyara (río de piedras y no Guad al Jara, río de deposiciones, como insinúan mis detractores), contraje la sed de jerez que me comprometió a esta publicación y el descubrimiento de los escasos pero desconocidos fragmentos de Omar al Chafar, cuyo único dato biográfico seguro es que probablemente vivió. Establecer en qué siglo concreto resulta por los menos complicado, pues entre el año que le falta a la datación occidental y los siglos que omite la musulmana, el cálculo más aproximado es que su vida transcurrió hace bastante tiempo. Parece verosímil que supiera escribir porque los errores ortográficos de sus originales aparecen tachados o sobrescritos y no cuidadosamente borrados y vueltos a cometer como los de las secretarias y copistas, pero existe una total ignorancia respecto a su profesión, pese a que de sus escritos (fragmento E, 6) puede deducirse con cierta lógica que pagaba impuestos, lo que descarta que fuera gobernante o rico.

Asimismo, es posible que estuviese casado, como debería inferirse de varios fragmentos (E, 1 y E, 4) donde hace referencias resignadamente desfavorables al matrimonio, pero parece que este tema es demasiado universal como para considerarlo característica notoria de un solo autor. Sin embargo, haber escrito contra las mujeres, podría significar que era viudo de sus cuatro esposas legales, pues sus ideas no expresan ningún temor a represalias como la castidad punitiva o la comida indigesta. También podría deducirse que sus mujeres, además de analfabetas, serían sordas, dado que ningún autor se priva fácilmente de un auditorio, pero esta situación no coincide con la lógica rigurosa de Omar, que en tal caso las hubiese elegido mudas. De manera que puede concluirse con bastante exactitud, que su estado civil fue el de un adulto de su época, precisión que no agrega nada a su obra, como todas las precisiones biográficas.

De las tres anécdotas que suelen atribuírsele, la que cuenta que inventaba proverbios para elevar y ampliar las conversaciones de los ancianos[1]*, permitiría suponerle inclinaciones filantrópicas, como lo confirma la alusión final que los ancianos hicieron respecto a su padre (fragmento E, 3), pues en la vejez todo cambio siempre resulta para*

[1] Citado por Lord Tipsiness en «Rasgos comunes entre la cultura árabe y el slang», M. Pub., 1915. No cita de dónde cita la cita.

peor. Posteriormente, ha habido cierta discusión acerca de si el fragmento E, 3 se refiere a los ancianos cuya educación pretendía Omar (Goit y Solo, «Defensa del árabe medio y otros», Ediciones de la Raza, 1980) o si fue justamente inspirado por ellos. Me parece una discusión bizantina, aplicable, por tanto, a la novela, la teología o a la política, no a los refranes de autor, y mucho menos, una venganza catalana, en la acepción bizantina de la frase, como aducen algunos.

La segunda anécdota viene en el «Libro de los perfumes de Oriente», denominación que el lamentable eurocentrismo de muchos ha cargado de olor desagradable, escrito por Ibn Waledoh, según la traducción inglesa de miss Hag Toper, editorial Sea Elephant, 1934: «Un miserable comía las hojas de hierba que encontraba en su camino, mientras se lamentaba amargamente de su suerte; pero al mirar hacia atrás vio que Omar al Chafar saboreaba goloso lo que él desechaba; conmovido el miserable al descubrir que siempre hay alguien más desventurado que uno mismo, recibió una glacial respuesta de Omar: de las zanahorias sólo se come la raíz.» [2]

La tercera anécdota que suele ser citada parcialmente, es decir, cercenando su final, fue atribuida a Omar por el arabista Trunkenbold de indudable origen alemán, pues le dedica dos tomos de quinientas páginas cada uno en su «Breve aproximación a la personalidad tal vez apócrifa de Omar al Chafar» en dieciocho tomos, ediciones Mosela, 1950: «Cierta vez que Omar vagabundeaba por el desierto quejándose de su pobreza, fue requerido por un león para que le extrajera una espina que tenía clavada en la garra, buena obra a la que al Chafar accedió por su caritativo corazón y porque no había ninguna palmera razonablemente cerca; agradecido el león por su atención veterinaria gratis, le preguntó cuál era su mayor deseo, a lo que Omar respondió que heredar lo suficiente para vivir bien sin despertar la envidia de sus vecinos; pocos días después al Chafar heredó a un tío lejano de discretas pero saneadas rentas, que fue devorado por el león agradecido.» Lamentablemente, Trunkenbold escamotea en sus dieciocho tomos que Omar al Chafar tenía alguna experiencia como domador, fragmento E, 8.

Hay una cuarta anécdota que se refiere a la causa probable de la muerte de Omar y que no ha sido citada antes por nadie, pues es un aporte totalmente personal, del que me enorgullezco todo lo que mi modestia lo permite. Me fue referida por un camellero retirado que me guió durante mis investigaciones y al que traté de enseñar a jugar al cricket durante los treinta años que estuvo a mi servicio, objetivo que no logré acaso por el mismo trauma que ocasionó su retiro como camellero: la única vez que subió a un camello se mareó tanto, que prefirió la inestabilidad de la arena al balanceo del animal. Pues bien, mi criado me refirió una tradición local sobre la muerte de Omar al Chafar, después de cobrarme durante quince años anticipos a cuenta de una revelación que, dado que vulneraba los secretos de la tribu, hacia peligrar su vida, por lo que él los invertía en la compra de esposas jóvenes [3]*. La tradición es la siguiente: por las características de*

[2] Considero un tanto libre la traducción de la palabra fría por glacial, si se tiene en cuenta que la anécdota transcurre en un oasis del desierto ecuatorial.

[3] Aunque en la moneda del país resultó una suma considerable, el hecho de que el comercio internacional de Guad al Jayyara también fuese de mi competencia, al cambio actual serían unas 50 libras aproximadamente.

los tiempos que le tocó vivir, la muerte de Omar al Chafar fue una muerte natural, ya fuese violenta, por enfermedad o por simple vejez.

Notas sobre los fragmentos

No fue, como se verá al leer su obra, que me dediqué a traducir a Omar al Chafar porque no tenía algo mejor que hacer, pues aunque desde el siglo XII no pasen más caravanas por Guad al Jayyara y el súbdito inglés más próximo —John Smith y Wesson, agente libre desmembrador de naciones por cuenta del imperio— estuviese a 1.412 millas (no 1.500) en línea recta, nada me eximía de los laboriosos informes sobre el estado de las dunas en mi jurisdicción, que servían para calentar el despacho del undécimo ujier del Foreign Office (mis informes, no las dunas): descubrir a al Chafar fue un deslumbramiento, pues sus manuscritos estaban escondidos en un jarrón de bronce; y una aventura, entre otras razones, porque traducir de izquierda a derecha lo que está escrito de derecha a izquierda es sumamente embarazoso.

La obra conocida por mí de Omar al Chafar se compone de diversos fragmentos, en primer lugar porque se me rompieron los pergaminos al sacarlos del jarrón; y, en segundo término, porque él mismo los tituló «Fragmentos para componer un libro variado y grueso cuando tenga tiempo», aunque luego no lo realizara y, además, no sea un título sino un propósito [4]*. Para facilitar su estudio los he dividido en varios capítulos (siete) A, B, C, D, E, F y G, porque detesto los números romanos debido a su irritante tendencia a confundirme después de mi octava copa de jerez, lo que muchas veces me ha hecho perder mi sentido de la puntualidad y del equilibrio al ponerme en pie rápidamente.*

Dentro de cada capítulo los fragmentos están dispuestos de acuerdo al orden en que estaban numerados, aspecto de mi traducción que conviene resaltar porque si tardé tantos años en finalizarla fue por el rigor de mi exigencia de no empezar la siguiente hasta no terminar la anterior o algo así. Respecto a la filosofía que se desprende de los fragmentos de Omar al Chafar, declino toda responsabilidad: mi traducción es tradicional y conservadora, de acuerdo con mis convicciones más profundas, no liberal ni, menos aún, laborista. Creo que la frase para convencer electores de Sir Boozer «la persona que nunca haga una tontería, nunca hará nada interesante», explica concisa y suficientemente los objetivos de mis trabajos literarios.

Algunos reconocimientos

Esta traducción no hubiera sido lo que es sin la perseverante colaboración comprensiva de Mr. Osborne, Mr. Terry y Mr. Byass que evitaron mi deshidratación, ni sin la habilidad de Mr. Tart Wine, que pese a sus continuas protestas, limpió mi máquina de escribir de arena, borraduras de goma y alacranes del desierto, a partir de la tercera botella.

---

[4] Las características propias de la caligrafía jayyarí hacen que la diferencia entre componer y no componer dependa de un punto, que con la cantidad de moscas habituales en Guad al Jayyara, podrían transformar la traducción en: «Fragmentos para *no* componer un libro variado y grueso cuando tenga tiempo», apunte que también coincide con el escepticismo perezoso de Omar al Chafar.

Finalmente, mi agradecimiento también a miss Rose Topless, *quien en un hotel equívoco pero discreto, dedicó la otra parte de la noche a leer mi original para ver si yo servía para algo.*

Hon. HORACE D. DRUNKARD
Glass Road, 1984 ó 1948.

Fragmentos para componer (o no) un libro variado y grueso cuando tenga tiempo

A) Apólogo del Gran Visir

Un Gran Visir incurrió en una distracción normal de los poderosos, que por la malevolencia de los resentidos, podía hacerle caer en desgracia: se había quedado con dos tercios de los impuestos del Califa.

Como era un hombre experimentado, el Gran Visir comprendió que resultaba más práctico guardarse el tercio restante, por lo que el corazón del Califa tuvo la desdicha de encontrarse en el camino del puñal de un loco, que fue ejecutado inmediatamente para ejemplo de todos.

Entonces, el Gran Visir se sacrificó una vez más a su sentido de la responsabilidad pública y ocupó el trono vacío con el único propósito de evitar la nefasta inseguridad que podía producir la ausencia de un sólido poder.

Pero el nuevo Califa nombró a un nuevo Gran Visir, lo que fue otra distracción normal de los poderosos.

B) De la sabiduría

1. Acaso la abundancia de dueños de la verdad explique la escasez de gente con razón.

2. Hay hombres para quienes la sabiduría consiste en leer todos los libros, pero la memoria es un ramaje que despuebla el olvido.

Hay otros, para quienes la sabiduría sólo es posible conociendo todos los libros sobre un tema, pero con un hueso de dátil no se conoce el huerto.

Aun hay otros, para quienes la sabiduría únicamente se aprende viviendo, pero la experiencia de un simún sólo sirve hasta el próximo.

Tal vez la sabiduría consista en preguntarse continuamente qué es la sabiduría, pues toda pregunta supone una respuesta. Generalmente equivocada.

3. Es lamentable que los griegos no hayan dejado sus obras en árabe, pues nos hubiesen ahorrado todos los eruditos que tratan de las palabras y no de lo escrito.

4. Lo más difícil de ser sabio es no utilizar la sabiduría para explicar los propios errores en lugar de corregirlos.

5. La sabiduría del proverbio que dice «después de dar la mano, cuéntate los dedos», está en que es necesario asegurarse si faltan o sobran.

6. Lo peligroso de la verdad es que la lengua es más blanda que la cimitarra.

C) Sobre ética

1. Puede que tanta conciencia satisfecha de sí misma resulte posible porque mucha gente está segura de que la injusticia sólo ocurre en países lejanos.

2. Lo que asusta del verdadero creyente es que cuando se sabe perdido en el desierto, únicamente piensa que no encuentra el camino.

3. Tal vez el mundo está lleno de moralistas porque no hay peores defectos que los ajenos.

4. No olvides que las palmeras se inclinan porque hay viento, no para darte dátiles.

5. Si la versión apropiada es que pasará un camello por el Ojo de la Aguja —un estrecho paso de caminantes en la muralla— antes de que un rico entre al reino de los cielos, puede que mucha esperanza de justicia después de la muerte sólo sea una mala traducción.

6. Que la carga de tu responsabilidad no te impida llegar al oasis.

D) Sobre estética

1. Lo más difícil de comparar el brillo de la luna sobre el río con un alfanje reluciente, es que no degüelle el poema.

2. Solamente las malas palabras no son ambiguas.

3. La belleza del aduar dormido únicamente la descubre el insomne.

4. La música es la que obliga a distinguir entre oreja y oído.

5. Si mientras escribo alguien muere, otro atraviesa el mar, alguno saborea un dátil, ¿qué sé de la realidad?

6. La sabiduría de los libros depende demasiado de la caligrafía del copista.

E) Refranes para los ancianos

1. Aunque Alá te permita cuatro esposas, recuerda que tendrías cuatro suegras.

2. Al camello sólo le molestan las jorobas cuando lo cargan.

3. No siempre te elogian cuando se acuerdan de tu padre.

4. Todos los consejos para acertar en la elección de la esposa se reducen a uno: recuerda que en tu casa se hará lo que tú obedezcas.

5. Cuando cierres tu puerta a alguien, cuida de no pillarte los dedos.

6. Los resentidos quieren saber lo que pagan los ricos, el sabio solamente lo que paga el recaudador de impuestos.

7. La mayor felicidad del visitante es que puede marcharse cuando quiere.

8. No parece mejora que el domador de pulgas se convierta en domador de leones.

9. La virtud del hoy se sabrá, con certeza, mañana.

10. Por desgracia, siempre se ha sido más joven.

11. Que todas las mujeres sean iguales es, justamente, la felicidad de todos los hombres. Y al revés.

F) De la vida y la muerte

1. *La mayor preocupación por la muerte debiera consistir en no ser enterrado vivo.*
2. *Sólo acostado se ve la vida con perspectiva.*
3. *Aunque hayas dormido mal, empéñate cada mañana en ser dichoso, porque tú no eres el responsable del mundo ni tu ombligo, su eje.*

   Recuerda que tu alegría depende particularmente de los que te rodean, aun con mal aliento, y que nadie está solo sin él mismo.

   Pues aunque tu vida sea un penoso desorden y el mundo un caos inhóspito, también tú tienes derecho a existir y que ésta es tu sola vida posible.

   No la enajenes ni siquiera a tu propia esperanza: la vida es demasiado importante como para confiarla a una sombra de tus deseos.

   Puede que hasta llegues a ser feliz.
4. *Los epitafios ganarían en realismo si se escribieran entre signos de pregunta.*

G) Pedazos de fragmentos

1. *...la luna, esa...*
2. *...la pasión, como la tormenta...*
3. *...mal hígado hace mejores abstemios que la prohibición del...*
4. *...piensa el asno del hombre que tropieza dos veces...*
5. *...ciencia, queso de cabra con leche de camello...*
6. *...todo califa empieza por prohibir...*
7. *...si la mala suerte siempre le ocurre a uno...*
8. *...ni la memoria de Ibn Borhes que es de ciego reciente...*
9. *...eructar después de comer no fuese buena educación, el refinamiento sería...*
10. *...para qué todo...*
11. *...aún...* [5].

OMAR-AL-CHAFAR

Bibliografía

El mejor y, sin duda alguna, el más completo de los tratados es *Fragmentos de Omar al Chafar,* por el Honorable Horace D. Drunkard. Trad. José Alberto Santiago, Clara del Rey, 44. 28002 Madrid.

---

[5] Estos pedazos de fragmentos podría atribuirlos a algunas de las secciones precedentes, pero mi justificado temor a una avalancha de comentarios sobre la pertinencia o no, de mis atribuciones, tarea predilecta de apresurados universitarios a por una tesis, becarios de salas de fiesta, eruditos de aldea, periodistas con ínfulas culturales, rentistas con inquietudes, diplomáticos en busca de currículum, escritores de cartas a los periódicos, críticos escasos de dinero, etc., esto es, toda la gente incapaz de hacer algo por sí mismos dado que sólo se ocupan de lo que hacen los demás, me ha llevado a reunirlos en este apartado. Y aunque no faltará quien lo atribuya a mi apatía etilicoide, considero que reunidos adquieren un aire de posmodernidad deliciosamente conciso y consecuentemente impreciso: un tributo a la tradición de los mejores arabistas en lengua inglesa.

Poética de la narrativa hispanoamericana

Los grandes novelistas hispanoamericanos han descubierto que novelar, modernamente, es poetizar. Desde Miguel Angel Asturias y Carpentier a Rulfo o Lezama Lima, Julio Cortázar o García Márquez.

Poesía de «poiesis» significa hacer. La acción poética era la energía de las antiguas epopeyas (La Ilíada o La Odisea) que transformaban la anécdota en mitología. La novela decimonónica, su prolongación, no sólo fue la epopeya degradada, sino la misma degradación de la novela, hasta el perspectivismo de la sociedad vista desde la suciedad. Recuérdense ciertos coletazos del naturalismo, que llegan al erotismo-pornografía de algunos autores, tan forzadamente naturalistas, como D. H. Lawrence o Miller. La novela pudo ser el espejo a lo largo del camino, una visión idealizada, a pesar de Stendhal, o el espejo que reflejó el retrete, paradigma de los realistas más extremos.

¿Quién se atreve a decir que los novelistas hispanoamericanos son escamoteadores de la realidad comprometida? ¿Puede achacarse a Sábato, Cortázar, García Márquez, Asturias o Lezama Lima? Hasta el mismo Borges resulta ser «revolucionario» con su esteticismo rebelde, que desenmascara al realismo tremendista de cartón piedra y al falso compromiso del burócrata ideologizado. ¿Qué mayor debelador contra el poder absoluto del Estado, de cualquier signo, que el tímido Kafka, destructor de los castillos de papel y piedra, de los laberintos judiciales de la opresión y el absurdo, de la burocracia aplastante, de la irracionalidad y el autoritarismo? ¿Hay que escribir lo que diga Plejanov [1] para ser realista? Neruda no escamoteó la realidad o el compromiso. Pero, ¿qué sería de su poesía impura, sin el manantial creativo, sin los adjetivos sensuales, sin la metáfora irracional?

La literatura hispanoamericana coetánea hunde sus raíces en la contemporaneidad (modernidad) del modernismo. Críticos tan conspicuos como «Clarín» —como ahora sucede con bastantes novelistas españoles consagrados— no supieron ver —no saben— la revolución poética de Rubén Darío y sus seguidores: fusión de la palabra con la metáfora; del adjetivo con el sustantivo, en sustancialidad, donde las sensaciones y las visiones, en la herencia de Poe, Baudelaire, Verlaine, dan forma a la realidad; la con-fusión del poema con el cuento, la destrucción de la poesía en narración... Sé que es «moderno» buscar los antecedentes de la novelística hispanoamericana actual, en Faulkner, en Joyce, Proust, Kafka... ¿Por qué no, también en Rubén Darío? Y en Azorín o Quevedo. Los poemas narrativos de Rubén Darío (¿por qué no recordar «La princesa está triste»?), que a algunos les parecían ñoños, intrascendentes, escapistas,

[1] Ha llovido mucho desde los viejos enfrentamientos entre los realistas proletarios y los formalistas rusos. Muchos de sus debates eran discursiones escolásticas que, sin embargo, todavía salpican a la crítica actual.

exóticos, están en el origen de la manera de poetizar, narrando. Al igual que ciertos cuentos de Rubén Darío tan «poéticos», están en el principio y modelo de la narratividad fantástica.

Los novelistas hispanoamericanos crean desde dentro, como los poetas. Escriben desde cero, inventan la novela. Y en esa invención está la historia novelada. La novela decimonónica era una historia contada, cuyo principal mérito estribaba en que se pareciese tanto a la realidad que fuese la misma realidad. Con lo cual caían en la contradicción de aprehender la realidad, sabiendo que el modelo se escapaba de sus manos, que siempre tendrían una copia. Duplicaban la realidad y eran cómplices conscientes de un engaño. Los novelistas creadores no buscan una copia de la realidad, sino la realidad misma de su acción creadora. El universo de Poe, Kafka o Sábato es más real, en profundidad, que el mundo de Balzac, Pereda o Galdós, cuadros de época, historia periclitada, arqueología. Y también más verdadero. La novela realista, creadora de personajes y caracteres, arrinconó a los antiguos arquetipos y héroes. Pero la pululación de personajes llevó a la repetición de caracteres y al aburrimiento. Todas las noveles se parecían. Y surgieron otra vez los antiguos arquetipos míticos, llámense, José Arcadio Buendía, Juan Preciado, José Cemí, Víctor Huges, «Cara de Angel», héroes o contrahéroes.

La prosa, andar seguido, se produjo cuando los pasos del verso (pies se decía) se hicieron continuos, cuando la música ininteligible de la epopeya, su grandiosidad divina (heroica) se rebajó a la altura de los hombres, demasiado humanos. De la idealidad heroica se vino a dar en la realidad villana. Todavía en el *Quijote* luchan ambos mundos o maneras de entender la vida, con la derrota de la idealidad. Las doctrinas protestantes, sobre todo el calvinismo, que buscaban una recompensa material en esta vida, el premio del éxito en los negocios, y el empirismo práctico de los anglosajones, terminaron con la idealidad, también llamada caballerosidad o quijotismo. (Y, sin embargo, será en los países anglosajones donde se escriban obras como: *Los Viajes de Gulliver, Erewhon* o *Un mundo feliz*).

España, media España, es idealista, y la otra media, realista; pero no es imaginativa. El idealismo es como un servicio a la idea, a las creencias, a la religión. (Será fácil caer también en el fanatismo). El idealismo religiosiza la vida, la convierte en ejército celestial o milicia cristiana. Los dos organizadores de religiosidad, de idealismo militantes, fueron españoles: Santo Domingo de Guzmán, fundador de los dominicos, predicadores, y San Ignacio de Loyola, de la Compañía de Jesús, idealismo práctico.

La imaginación, sin embargo, fue perseguida por los padres de la Iglesia. Se la llamó «la loca de la casa». Se opuso la razón escolástica, a la lógica de la realidad. La razón, práctica, se convirtió en una lógica de andar por casa, en sentido común, en criterio. Fue la cita del lugar común, la repetición. La imaginación es el camino de la razón, a través de la niebla, la salida del laberinto silogístico.

Cuando España se cerró sobre sí misma, aislada en sus razones, se cerró también a la imaginación creadora. La literatura fue literaturidad, aburrimiento, degeneración del barroquismo, repetición del clasicismo francés, repetición del romanticismo.

Ahora parece, evidente que el modernismo no fue una escuela literaria, una

repetición más de lo francés a la española, sino que fue una revolución poética, una dirección estética [2]. Se ha insistido mucho en las raíces simbolistas y parnasianas del modernismo. También cabría estudiar las raíces españolas, las lecturas de Rubén Darío, en Zorrilla y Bécquer. Insistir demasiado en las raíces y no ver el tronco y arborescencia, la plenitud, es quedarse en una visión subterránea, bien pobre. Ningún movimiento literario surge de la nada, con raíces en el aire. Todos ellos tienen su origen y tal vez su proyección, si crean escuela.

La literatura hispanoamericana tuvo su voz propia y no prestada, colonizada, con el modernismo [3]; hasta entonces había sido una manifestación (incluso rama) de la literatura española. No es casual que Rubén Darío sea estudiado en los manuales de Literatura española como un autor español. Valera, a pesar de su paternalismo tan patente en la carta-prólogo que puede leerse al comienzo de *Azul* [4] supo descubrir la originalidad del nicaragüense, en una época de resquemor nacionalista, hacia la pérdida de colonias y distanciamiento americano.

Unamuno fue un gran defensor y propagador de la literatura hispanoamericana. En sus artículos de periódico y de revistas en España y América, sobre todo en «La Nación» de Buenos Aires, ensalzaba la literatura hispanoamericana, fruto de lecturas, ejercicio crítico y espíritu de comprensión [5]. No sucedió lo mismo con «Clarín», que vio con prevención y desconocimiento la renovación modernista que se avecinaba. Sus críticas irónicas, de dios sabelotodo en el pequeño paraíso de Pafos, Apolo en Oviedo, son un monumento a la incomprensión y a la estrechez estética, en la que no cayeron otros coetáneos suyos, miembros de la generación estética predominante, cuando enjuiciaban a los jóvenes. Cito el caso de Valera o el de E. Pardo Bazán.

Ante el éxito de la novelística hispanoamericana, los autores consagrados de aquí han permanecido mudos, cuando no indiferentes y hasta despreciativos. (¿Quién dijo aquello de «desprecian cuanto ignoran»?) Los novelistas que aprendían en Galdós y en Baroja, hasta en Hemingway, mucho después de que doblasen las campanas, observaban con asombro y desengaño el triunfo ascendente de la nueva novelística. Los realistas cuando se sintieron europeos, y hasta universales, bebieron en Balzac, Dickens, Stendhal, Dostoyevsky, Tolstoy... Zola casi era el mismísimo «tremendismo». ¿Y Zola, sin demasiado revulviso social, con algo de brutalidad, pintado por Solana, musicalizado por Valle-Inclán? Lecturas que no venían mal, a condición de no olvidar a: Kafka, Joyce, Proust, Faulkner, entonces no leídos o silenciados. Otro problema grave de la generación realista: carecían de una cultura universal, como la que tenían los principales miembros del grupo de 1927 y eran incapaces de leer en

---

[2] Ricardo Gullón: *Direcciones del modernismo*, Gredos (Campo Abierto, 12), Madrid, 1963.

[3] Enfoque de Jean Franco en *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, traducción de Carlos Pujol, Ariel, Barcelona, 1975.

[4] Cuando Rubén Darío publicó *Azul*, en Santiago, en 1888, envió un ejemplar a don Juan Valera. Este leyó con atención el libro y escribió una carta de felicitación al poeta, que se incluye como prólogo en las ediciones de *Azul*. La carta está fechada en Madrid, 22 de octubre de 1888. (No se olvide que *Azul* es un libro de cuentos y poemas, prosa y verso de poeta-narrador, de creador.)

[5] Véase como ejemplo «Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana», trabajo publicado en la revista *La Lectura*, recogido en *Ensayos*, tomo I, págs. 865-903, Aguilar, Madrid, 1966. Y los artículos dedicados a José Asunción Silva, Rubén Darío, Gómez Carrillo...

otras lenguas. El ser «españoles» a contrapelo era una especie de casticismo que excusaba las muchas carencias. Se vio en los nuevos novelistas hispanoamericanos, aunque fuesen tan maduros como Miguel Angel Asturias o Alejo Carpentier, a «esos muchachos de París», marchantes de la cultura, becarios, desarraigados, afrancesados... Idéntica opinión como la que tuvieron los realistas decimonónicos respecto de los modernistas. Fue una sorpresa que a Miguel Angel Asturias le dieran el Premio Nobel en 1967. Cuando se lo han dado a García Márquez, ya en ediciones de gloria y consagración universal, se ha aceptado. Pero todavía se preguntan algunos. ¿Qué tiene *Cien años de soledad* que no tenga *La familia de Pascual Duarte,* libro tan traducido, *La noria, Cinco horas con Mario* o *Las hermanas coloradas...?*

Escribir novelas en España fue contar historias, como en el siglo XIX, folletines para entretener las largas noches invernales. Y, sin embargo, la modernidad ya estaba en el *Quijote,* novela creadora, novela de novelas, donde cabían poemas y otras narraciones, estructuras complementarias que sí dejaban ver la narración fundamental. Había modernidad en el *Quijote,* y también en las denostadas novelas de caballerías, impregnadas de poesía y de imaginación.

La novela picaresca insistió en la visión realista, pesimista de la vida. Una perspectiva vista desde la corteza de la subversión de la realidad, desde la miseria, los vicios, los dolores, la marginación, las humillaciones y el resentimiento. Una visión parcial de la realidad complementaria.

Luego ha sido tentación de muchos escritores españoles escribir tan bien y tan realísticamente como las mejores novelas picarescas, sean *El Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache* o el *Buscón.* Hubo segundas celestinas. En *La Celestina* la idealidad y la realidad luchaban, nuevas vidas picarescas que llegan hasta la *Vida* de Torres de Villarroel, y hasta las *Nuevas andanzas y desventuras del Lazarillo de Tormes,* de Cela. Pero hay más: algunos textos de Miguel Angel Asturias, sobre todo en *El señor Presidente,* tienen antecedentes en la picaresca, y en Quevedo. Así en escenas tabernarias. En García Márquez también hay descripciones realistas, como las hay en Onetti, en Vargas Llosa, tal vez el más influenciado por la tradición realista hispánica, en obras como *La ciudad y los perros,* o en *La casa verde.* Pero esa literatura realista, que pudo tener su función literaria y social se quedaba ahí, en contar y denunciar, a mitad de camino. En tiempo de los grandes maestros de la literatura picaresca no había prensa al alcance del pueblo, ni cine, con la inmensa proyección en las masas, como ya supo ver Eisenstein.

La novelística hispanoamericana recoge la herencia realista hispana y la imaginativa anglosajona (que ya estaba en el *Quijote)* las funde y las universaliza desde sus lares, sean Macondo o Comala. Transfigura el realismo, lo supera. Ya Valle-Inclán desde la palabra, y Unamuno desde la indagación intelectual habían cruzado los límites del realismo en busca de otro espacio creador. En Hispanoamérica, Miguel Angel Asturias, prosiguiendo en la estilística quevediana, azoriniana y valle-inclanesca, llevó la palabra, el estilo de escribir, a otros horizontes. Sin sus lecturas españolas, su obra sería ininteligible. Para descubrir la originalidad de *El señor Presidente,* es necesario leer antes *Tirano Banderas.* El espacio mítico es encontrado por García Márquez o Rulfo en *Cien años de soledad* o *Pedro Páramo.* Vargas Llosa descubre la con-fabulación de

historia y leyenda con obras como *La guerra del fin del mundo* o la *Historia de Mayta* y Sábato indaga los límites del pensamiento y del absurdo; al igual que Borges la metafísica de la posibilidad, la paradoja, la ciencia y la cultura, en una búsqueda del mundo de los mundos, del otro, que es uno mismo, del héroe como contrafigura del canalla; del ser que es también el no-ser, la nada que es el todo; el uno que es lo múltiple.

La novelística americana se nos ofrece así como una confabulación en la realidad, no contra la realidad, pues no está contra ella como a veces se nos quisiera hacer creer, sino que se sirve de ella, la transforma y la sublimiza. Convierte la anécdota trivial en categoría literaria, en mito [6].

La novela tradicional veía la realidad; era el espejo a lo largo del camino stendhaliano, captador, como una cámara fotográfica. La deformación de la realidad no está en la visión astigmática, miope o estrábica, sino en la misma realidad que no es estática, sino dinámica, cambiante. Un monumento de ayer es una ruina de hoy. Un héroe, al paso del tiempo, se convierte en desconocido, y su pedestal, en adoquines de una calle. Un tirano triunfal, al cambio de régimen, es un enemigo de la patria. La estética azul es sustituida por la roja; o el blanco por el gris. La historia no es una verdad absoluta, inamovible. Como tampoco lo es la realidad cambiante. ¿Por qué hoy las grandes obras realistas nos parecen monumentos de cartón piedra, llámense *Guerra y paz, La cartuja de Parma, Papá Goriot* o *Fortunata y Jacinta?* Por ser fotografías, documentos periclitados de una sociedad acabada. ¿Sucede lo mismo con el *Quijote,* los *Viajes de Gulliver* o *El castillo?* La novela realista es una antigüedad de la palabra y del contenido, de la estructura formal.

La novela realista murió de senectud y decadencia, a pesar de que, como con el cadáver del Cid, algunos pretendieron ganar batallas estéticas después de muerta. Pero la novela no había fallecido, aunque ciertos críticos y autores pesimistas, para quienes siempre el pasado fue mejor, juraron haber ido a su entierro. Kafka, Proust, Joyce, se encargaron de resucitarla, a condición de que la novela fuese algo más que novela. Con Kafka, indagación metafísica, parábola. Con Proust, experiencia poética, discurrir lírico, palabra. Con Joyce, viaje alrededor de las mil experiencias de un día, mito. Estas tres direcciones, modernidad y savia de la narrativa mundial, están en la moderna novelística hispanoamericana.

La filosofía, la magia, la superstición, la cábala y el absurdo están presentes en el narrar de Borges. Escribe desde la invención, centro configurador de la realidad. Meta-física es lo que está más allá de la física, filosofía primera, origen. La física es la realidad. La metarrealidad impregna los relatos de Borges y constituye un universo propio como una moraleja de la parábola. Los relatos de Borges son cuentos parabólicos, ambiguos, múltiplos de sí mismos. Relatan una historia y la suplantan. A veces parecen descodificados de «narratividad», hasta los límites de la teoría. Una escritura que se sirve de citas explicativas, como si quisiera rebajar el deicidor creador. Borges sorprende los goznes que unen a la historia con la parábola. El relato parece, a veces, verdad, historia; otras, invención. Al final siempre permanece la ambigüedad,

[6] Sirva de muestra la interesante monografía de Michael Palencia-Roth, *Gabriel García Márquez (La línea, el círculo y la metamorfosis del mito),* Gredos, Madrid, 1983.

el misterio. Este es su arte, su estilística. ¿Por qué ser historiador o reportero, filósofo sin cátedra o poeta? ¿Por qué no ser todo al mismo tiempo? Ser un hacedor de la fábula, un creador de la palabra mágica. Borges, se viste de sí mismo, de suma erudición y magna ignorancia científica, y es sacerdote, adivinador, brujo, poeta, conspirador contra la realidad, mago de sueños. Cabe una pregunta: ¿Un cuento de Borges es propiamente un cuento? ¿En qué se parece «El informe de Brodie», «El jardín de los senderos que se bifurcan» o «Pierre Menard autor del *Quijote*», a los cuentos de «Clarín», Emilia Pardo Bazán o Baroja? ¿No se parecen más a los de Hoffman o Poe, indagadores del misterio y de la otra realidad? El elogio que hace Borges de las literaturas anglosajonas, de la cultura nórdica, no es gratuito, ni su admiración por Kipling es un exótico saber como algunos papanatas proponen. Son entronques con una dirección de la literatura universal, imaginativa. El realismo es una de las mil caras de la realidad total. El universo es un poliedro de infinitas caras cambiantes, una esfera mágica de posibilidades. Crear es también escribir desde nada, de la no-realidad, de lo inverosímil, como han hecho Borges o Cortázar. Imaginar es crear no imágenes a semejanza de una realidad dada, sino desde la «poiesis» generadora, construyendo nuevos mundos desde la lógica y el absurdo, la erudición y el analfabetismo, la corazonada y la razón. El escribir se convierte de este modo en «poesía», descubrimiento, asombro, invención.

Bécquer, como Lezama Lima, Asturias o Borges, iba de la poesía a la prosa. Su leyenda era un poema en prosa, o una narración estéticamente cualificada. Como sucede con los cuentos de Borges. El cuento borgiano es una concentración, la reducción del argumento a un instante. La reducción de la anécdota a la categoría simbólica y paradigmática. Un ejemplo son todos los ejemplos. O al revés. Sustancia, sin calificaciones, cifra enigmática, sin cantidades. El poema es el resumen, la quintaesencia del licor vivido o desparramado. ¿Puede haber poemas largos? (Léase a Bécquer, a Juan Ramón). Fue sueño de poetas resumir el libro (el mundo, en un poema, y el poema en una palabra).

Borges nació en la poesía; y en la vanguardia, tan desconocida como denostada. Como Gómez de la Serna inventó el poema que no era poesía, la poesía de la prosa, el zumo de la página reducida a una observación elemental, metafórica, disparatada, poética, Borges redujo la prosa a su esencialidad, sin hacer un silogismo aburrido para demostrar un tópico. Eliminó la «prosicidad», la abundosa «verborrealidad», las apariencias, las descripciones, los caracteres. Construyó una frágil jaula de palabras donde canta la palabra viva, la metáfora, la paradoja, la ambigüedad. ¿Es filosofía? ¿Es narrativa? ¿Es poesía? Este ser y no ser, ser todo y nada, da calidad y evanescencia a la prosa, trabajada como un poema, pensada como un tratado sugerente, como un cuento, de Borges.

En el cruce de los géneros literarios nace la modernidad. En la destrucción, e innovación, de contenidos y formas, en la confusión, re-creación. ¿Cómo entender a Kafka, Joyce, Virginia Woolf, Proust? ¿Cómo leer a Rulfo, Asturias, Carpentier, García Márquez, Sábato o Cortázar? La literatura se convierte en «literauniversalidad». La literatura lo es todo; poesía, filosofía, magia, religión, leyenda, ciencia, historia... universo de la letra. Con el triunfo de la teoría positivista o cientifista, el hombre

asistió a la fragmentación del saber humano, a la división en departamentos estancos, separados, con la pared del propio idioma de cada especialidad, idiolecto o jerga aberrante. Paredes incomunicables, diccionarios. Confusión desesperante. Los modernos novelistas, provenientes de diversos saberes (Sábato es un físico, Martín Santos era médico, Benet es ingeniero, Borges, erudito; Rulfo, especialista en antropología) nos proporcionan una visión del universo, dispar y complementaria. Desde su visión científica o humanística, desde su perspectiva personal. Galdós o Balzac, tal vez sólo pretendieron ser novelistas, que no era poco. Pero Borges, ¿no aspira a la sabiduría? Y Sábato, ¿a la ética, o a la metafísica? ¿Y Joyce o García Márquez?; ¿no les hubiera gustado ser Homero? ¿Qué buscaba Virginia Woolf en las palabras, sino la poeticidad derramada en continuo manantial de prosa lírica? Rubén y Juan Ramón aspiraban al «mismicismo» que no al misticismo. Ser ellos mismos, ser poesía, no ser nada, esfumarse. Y Proust, como tantos estetas, Wilde o García Lorca, ¿esperaban en la eternidad del arte? Saber que desaparecerán los árboles, pero no sus imágenes en la memoria. Y Kafka, ¿no soñaba con ser Teseo y vencer al minotauro que gobierna en laberinto/mundo, burocracia, absurdo? Al igual que Sábato o Borges.

Rubén Darío poetizaba la prosa; la destruía y la recreaba. *Prosas profanas,* llamó a uno de sus mayores libros de versos. La prosa es una profanación de la poesía, desmitificación, «realización». Y, sin embargo, Rubén Darío llama a sus poemas «prosas» como adelantándose a su tiempo. Como sus cuentos eran poemas. En las palabras preliminares que puso a este libro se lee este resumen, esencia de poética: «Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces. No sólo hay música en los versos, en la medida, ritmo y rima, musicalidad externa, también la hay en la interioridad de las palabras. Con el modernismo (Rubén o Martí, Juan Ramón o Valle-Inclán), la «prosarrealidad» se hizo «prosalidad», música y ligereza, vuelo de ave que remonta la corteza, y liga, terrestre.

¿Cómo podría entenderse el comienzo de *El señor Presidente* sin la referencia al principio creador de la poesía, origen de la prosa? Asturias viene desde la poesía, desde el ritmo y las aliteraciones, desde la repetición y la música cuando escribe...: «¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedra-lumbre! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldoblestar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedra lumbre, sobre la podedumbre! ¡Alumbra, lumbre de alumbre sobre la podedumbre, Luzbel de piedralumbre! ¡Alumbra, alumbra, lumbre, alumbre...! Alumbre...; alumbra...» Oración, distorsión, irrisión de las palabras, música de sí mismas, deshuesadas de ideas, carne de prosa. El fonema I, en letra cursiva, eleva su cabeza de cerilla, su bombillla mágica para iluminar un párrafo acertijo, juego de palabras, trabalenguas, zumbido, campanas, sombra y luz, literatura, nada. Poesía.

Lezama Lima al titular su obra magna la llama *Paradiso,* con reminiscencias dantianas (lo dantesco para el infierno). Y Lezama en el principio fue poeta. Y también al final de la novela. Casi en la última página, hay un poema: «No lo llamo, porque él viene, como dos astros cruzados/en sus leyes encaramados/la órbita elíptica tiene». Los poetas cuando se adentran en la novelística no escapan fácilmente a la fascinación

del verso. Recuérdese a Cervantes en el *Quijote*. El poeta tiende a la reducción y el narrador a la extensión. Lo cual no quiere decir que el poeta, resuelta la aparente contradicción, no se adentre en el vergel, o follaje de interminables páginas. *Paradiso* es una novela larga, demasiado larga para un poeta, que fuese un vago, o un gran sabio que se conformara con dejar a la posteridad algún poema, convencido de su arte. *Paradiso* es una novela de poesía, destrucción del lenguaje y recreación en la palabra. De poesía, de invención; y también de cultura, de estudio y de trabajo. No basta con citar a Nietzsche, Hegel, San Agustín, Santo Tomás, Goethe o Góngora, Descartes, Unamuno o Mallarmé, hay que «ensayarlos», asimilarlos y destruirlos, convertirlos en novedad narrada, en novelería amena y no en tratado o suplicio de citas o cuitas. Lezama toma la poesía de Garcilaso para explicar, con las inefables palabras, el misterio, que la prosa le dejaría en la realidad, vulgaridad. «Rialta se abrazó a sus tres hijos llorando, reverentes con la serenidad de la "rígida nieve", la muerte de que hablaba Garcilaso» (final del capítulo 12). La poesía impregna toda *Paradiso*. Lezama había sido poeta «hermético» en su juventud; entra en el paraíso, lugar de goce de la niñez, ámbito de los elegidos, con la inocencia de una prosa poética. Julio Cortázar ha insistido en el concepto «poética total» a propósito de la obra de Lezama Lima [7].

La literatura española y la europea, envejecidas, han perdido la poeticidad, la ingenuidad auténtica, desde que la clasicidad o el renacimiento se convirtieron en ilustración, erudición y la naturaleza, vida verdadera, se vio suplantada por la artificiosidad de la biblioteca. La poesía ha devenido en cultura. Sin embargo los hispanoamericanos, hijos de la naturaleza, y de varias culturas, no se han dejado corromper por las pretensiones de una ilustración degradada en cientifismo o verdad absoluta. Allí la vida es aún más fuerte que la cultura enraizada en una tierra no desertizada, donde lo maravilloso se superpone y da sentido a lo real. Los escritores hispanoamericanos del siglo XIX y primeras décadas del XX eran deslumbrados por Europa, se enamoraban de los espejuelos de París. Oponían los mundos, Europa e Hispanoamérica, civilización y barbarie [8]. La crisis de la civilización industrial, la paradoja y amenaza de la era nuclear, la muerte de la tierra, han puesto en entredicho ciertos valores cientifistas, cimientos falsos sobre los que se montó la bella época del bienestar (para algunos) y del consumismo (no para todos). No es casual la vuelta a la naturaleza, o al ecologismo (terminología de biólogos, desengañados de la ciencia depredadora de la vida, convertidos a un nuevo humanismo). La literatura europea, literatura del desengaño urbano, de la posindustrialización, nace y muere en torno a la ciudad, megalópolis, mundo cerrado, mundo de los mundos. Manhattan, o la especulación, también están en París o en Roma, en Madrid o en Benidorm. Y también en México, capital, o en Lima, invasiones del desarrollismo europeo o norteamericano.

¿Por qué identificar poesía y naturaleza con subdesarrollo? Si en algún momento se creyó que la ciencia avanzaba en su camino quitándoselo a la poesía, o a la fantasía,

---

[7] Julio Cortázar: «Para llegar a Lezama Lima», en *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, 1967.

[8] Recuérdese la célebre obra de Domingo Sarmiento: *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina*, publicada en 1845.

y que la ciudad crecía arrebatando el espacio al bosque cercano, hoy ya no se piensa así. La ciencia no está reñida con la fantasía, ni el campo con la urbe. Son caminos o espacios que ni se identifican ni se destruyen. Son paralelos o complementarios. La naturaleza no significa la vuelta al primitivismo o a la barbarie. El escritor hispanoamericano disfruta de los bienes de la civilización. (¿Qué escritor más cosmopolita y moderno que Vargas Llosa o incluso que el joven y anciano Borges?) Pero el escritor hispanoamericano no ha matado la fantasía ancestral, la magia que resurge, la poesía que no cesa de manar. Y empapa sus narraciones de una estilística plural, de cada uno de sus escritores; y universal, lo que se podría llamar «el estilo hispanoamericano».

La magia antigua resurge entre los plásticos, vidrios y ladrillos de la civilización, y es mitología en García Márquez, historia re-creada en Carpentier, metafísica en Borges, meditación en Paz o en Sábato, poesía en Asturias o Lezama Lima. Esta literatura, mágica, es al mismo tiempo, una cosmovisión de la realidad hispanoamericana. No elude la realidad, la univesaliza. La alusión directa a la realidad es periodismo. Y esta alusión debe ser urgente, a través de la televisión, de la radio, del periódico. El novelista escribe de la realidad con efectos retardados, re-creándola, transfigurándola. El mejor ejemplo lo tenemos en García Márquez, que cuando tiene que denunciar la realidad política, renuncia a su vocación de novelista y se hace reportero, articulista, porque en este trabajo la actualidad, la urgencia son indispensables. Y, sin embargo, para escribir una novela se retira a la soledad creadora, durante años. Una novela de urgencias, de las que tanto abundan en el cotarro y vocerío actual, se improvisa en pocos meses o en «horas veinticuatro», para burla y birla de Lope; pero una buena obra, salvo «genialidades», siempre discutibles, tarda su tiempo.

Rulfo, Borges, García Márquez, escriben sus relatos pensando en la «intensión», más que en la extensión. El discurso narrativo fluye como el agua de una fuente. Sin embargo, existe la convicción de que sólo han publicado, parte de lo escrito, después de un minucioso pulimento. Han escrito prosa, pero trabajada con el arte de la poesía. Este fluir puede apreciarse en un párrafo como el siguiente de Rulfo, perteneciente a *Pedro Páramo:* «Por el techo abierto al cielo vi pasar parvadas de tordos, esos pájaros que vuelan al atardecer antes que la oscuridad les cierre los caminos. Luego, una cuantas nubes ya desmenuzadas por el viento que viene a llevarse el día. Después salió la estrella de la tarde y más tarde la luna». La sensación de fluir (de pasar) está marcada por el empleo de la perífrasis «vi pasar», por el empleo del presente vuelan y cierre, viene. Por la oración ensanchada en la aposición explicativa «esos pájaros que vuelan...». Los puntos no son hiatos, sino que unas y otras oraciones se unen por las soluciones de temporalidad, luego, después. Subyace en este párrafo una manera de contar con ingenuidad poética.

El poeta Borges se disfraza y escribe desde la condición de crítico, erudito, sabio, fingidor. El poeta es un iletrado y no un ilustrado, un ingenuo que inventa y acierta. Borges sería un pedante insoportable de no ser un poeta que crea la erudición, que la suplanta y la relega por debajo de la trama imaginativa. Cuando comienza su relato «Las ruinas circulares»: «Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del sur y que su patria era una de las infinitas aldeas

que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde el idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra...» Aquí el fluir va determinado por la anáfora «nadie» que suelda en continuidad las sucesivas oraciones del período. Es un discurrir lento, poético. La poeticidad del párrafo se manifiesta en la adjetivación: unánime (de sabor rubeniano) e infinitas, antepuestos, epítetos. Y en los especificativos sagrado, taciturno, violento. Esta adjetivación escogida es característica de un texto poético. El párrafo permanece en lo indeterminado, en la no certeza lógica, impregnado de una metafísica inconcreta, ambigua, poética.

El comienzo de *Cien años de soledad* es poético, cuentístico. Aparecen las adjetivaciones como: «diáfanas» (aguas), pulidas, blancas y enormes (las piedras), intensificación. Hay una poeticidad primitiva, cercana a la del *Génesis* cuando García Márquez escribe: «El mundo eran tan reciente que muchas cosas carecían de nombre y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo. Era la edad de oro, el paraíso perdido.» El mismo título *Cien años de soledad* es una exageración y una metáfora. Toda la obra de García Márquez está llena de hermosas exageraciones poéticas, que nos remontan a leyendas o a cuentos infantiles. (No se olvide que el lenguaje poético es «recurso» en la terminología de los formalistas rusos [9], pero también exageración como en García Márquez, desproporción o distorsión como en Valle-Inclán). García Márquez exagera en *Cien años de soledad* o en sus cuentos. «El ahogado más hermoso del mundo», «El último viaje del buque fantasma» o en «La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada». Exagera en *El otoño del Patriarca.* Cien años de soledad son muchos años. Pero podían haber sido mil o toda la vida. El ahogado es un cadáver enorme y enorme es el buque fantasma. (Hasta la «vida» del patriarca es enorme). La «cándida Eréndira» es en realidad una prodigiosa puta, aunque explotada por su malvada abuela. No conservará la virginidad que sólo se pierde una vez, pero sí la candidez, porque no es culpable. En García Márquez la poeticidad es la hipérbole [10]. La metáfora es una exageración. El mundo de García Márquez es una metáfora de la realidad.

El mito también es poesía. La poesía es el mito verbalizado. El mito según el DRAE es una fábula, ficción alegórica, especialmente en materia religiosa. Mitificar es verbalizar, inventar. (¿Qué mayor invención o creación que el lenguaje?) En el principio el profeta era poeta; o al revés. Un mitificador, reinventor de la realidad. La civilización ha sido una tarea de desmitificación. Llegar de nuevo, a través de la ciencia o el experimento a la realidad real. Lo que sucede es que esa realidad no es nada interesante o es obvia. Así que los llamados realistas han descubierto la obviedad. (¿Para qué desvivirse o suicidarse descubriendo una metáfora? Ya se sabe que es una tontería. No hace falta escribir novelas o tratados de realidad para llegar a tales filosofías).

Los novelistas hispanoamericanos, aunque cultos, con títulos académicos y monsergas de buena educación a la europea, han bebido en la tradición oral de sus pueblos, en esa continua poesía, donde se aúnan la canción y las creencias, las

[9] Véase el libro clásico de Victor Erlich: *Russian Formalism,* Mouton-La Haya, o la traducción de Jem Cabanes *El formalismo ruso,* Seix Barral, 1974.

[10] Así Jaime Mejía Duque ha podido titular un trabajo, *El otoño del patriarca o la crisis de la desmesura,* La Oveja Negra, Medellín, Colombia, 1975.

supersticiones y las experiencias, los cruces de culturas dispares y las nuevas reencarnaciones, la verdad mítica y los adelantos científicos, la civilización y la naturaleza, Dios y los dioses, la magia y la dialéctica. De su criollismo de culturas dispares, nace su identidad, su diferencia. La cultura hispanoamericana no es racionalista a la francesa, ni empirista a lo anglosajón; tampoco es trágica, a la española. (Para ellos el toreo, como la religión, es más una fiesta que una ceremonia.) Viven con más goce que los españoles; con mayor ingenuidad. No hay maldad o madurez en su literatura. Allí no ha habido todavía un Gracián, Quevedo, Goethe; o Sartre, Unamuno o Papini. No hay «angustinianos». (agustinos, angustiados, desde San Agustín, Pascal hasta Unamuno o G. Marcel). Poseen el sentimiento lúcido de la vida, y puede que hayan superado la tragedia india y la tragicomedia española. Es una literatura nueva, moderna, que abre nuevos caminos al fin de la novelística europea, envejecida en el «Nouveau roman».

La cultura avanzada, tecnologizada, significa la muerte del mito. La leyenda no se leía, se escuchaba. Los héroes épicos, lo eran en el invento de la palabra de los aedos, rapsodas y juglares. Los poetas populares son sabios, peo no cultos. Como Homero, Shakespeare o Lope. Culturizarse, educarse en universidades acartonadas, bibliotecas polvorientas, salones de postizos y apariencias es des-naturalizarse. América es una tierra —yo no diría que virgen a estas alturas de explotación—, pero sí joven, donde la ilusión está todavía unida a la realidad. Allí la imaginación no es la loca de la casa, sino la dueña, a quien los poetas sirven, seducen, pero no olvidan. Imaginar es crear imágenes. Y la poesía es un lenguaje de imaginación, donde se destruye y recrea la palabra, principalmente por medio del simil y de la metáfora.

El lenguaje de los narradores hispanoamericanos es lírico, metafórico. Se alude a la realidad pero se la elude. La realidad, y hasta la brutalidad a veces, es desmontada de su forma vulgar, para convertirse en imagen nueva. La realidad es una, pero sus retratos pueden ser múltiples. El escritor, a través de su capacidad creadora, acierta a crear las distintas imágenes de esa realidad. A los europeos nos sorprende la mitificación de la narrativa hispanoamericana, acostumbrados a contemplar una realidad desmitificada. La magia seduce y gana la partida a la obviedad.

La «narratura» hispanoamericana (narrativa de la naturalidad o de la naturaleza) como la poesía, es metafórica, va más allá de la realidad, es imagen. *Cien años de soledad, El túnel, Paradiso, El llano en llamas, El siglo de las luces,* son metáforas, raptos de la realidad, sustituciones. La metáfora del relato es la parábola. Parlar viene de parabolare. Y escribir es parlar uno mismo, sin finalidad práctica, en el vicio de la creación. Una parábola es más que un ejemplo didáctico, es una invención poética. Los escritores hispanoamericanos son grandes parladores; en ellos, la palabra mana con la fluidez natural del manantial. Han ensayado la poesía, la han ensanchado en la novela moderna.

Volver a la poesía, después de la pregonada muerte de la novela, es volver al comienzo del círculo. En principio fue la lírica, luego la épica. A la novela se la llamó épica degradada. Y el realismo, llevado a los extremos de la obviedad, fue la degradación de la novela. En castellano, los intentos de la llamada novela poemática, no cuajaron. Se dice que Pérez de Ayala fue un novelista intelectual (¿dónde su

intelectualidad de filósofos remendones?) o que Jarnés sigue siendo un novelista olvidado, no leído. Los grandes poetas, sirva el ejemplo de la generación de 1927, no se «ensucian» en novelistas. La prosa es considerada como una corrupción del poema. Juan Ramón cuando escribía prosa poética sólo pensaba en escribir poemas. Los narradores hispanoamericanos han escrito desde su condición de poetas, sin preocuparse por los géneros literarios, sin forzar su escritura. Crear poemas es una violación de la realidad. Esta «narratura» es un goce relajado, un fluir natural, sin apocamientos, sin interrupciones.

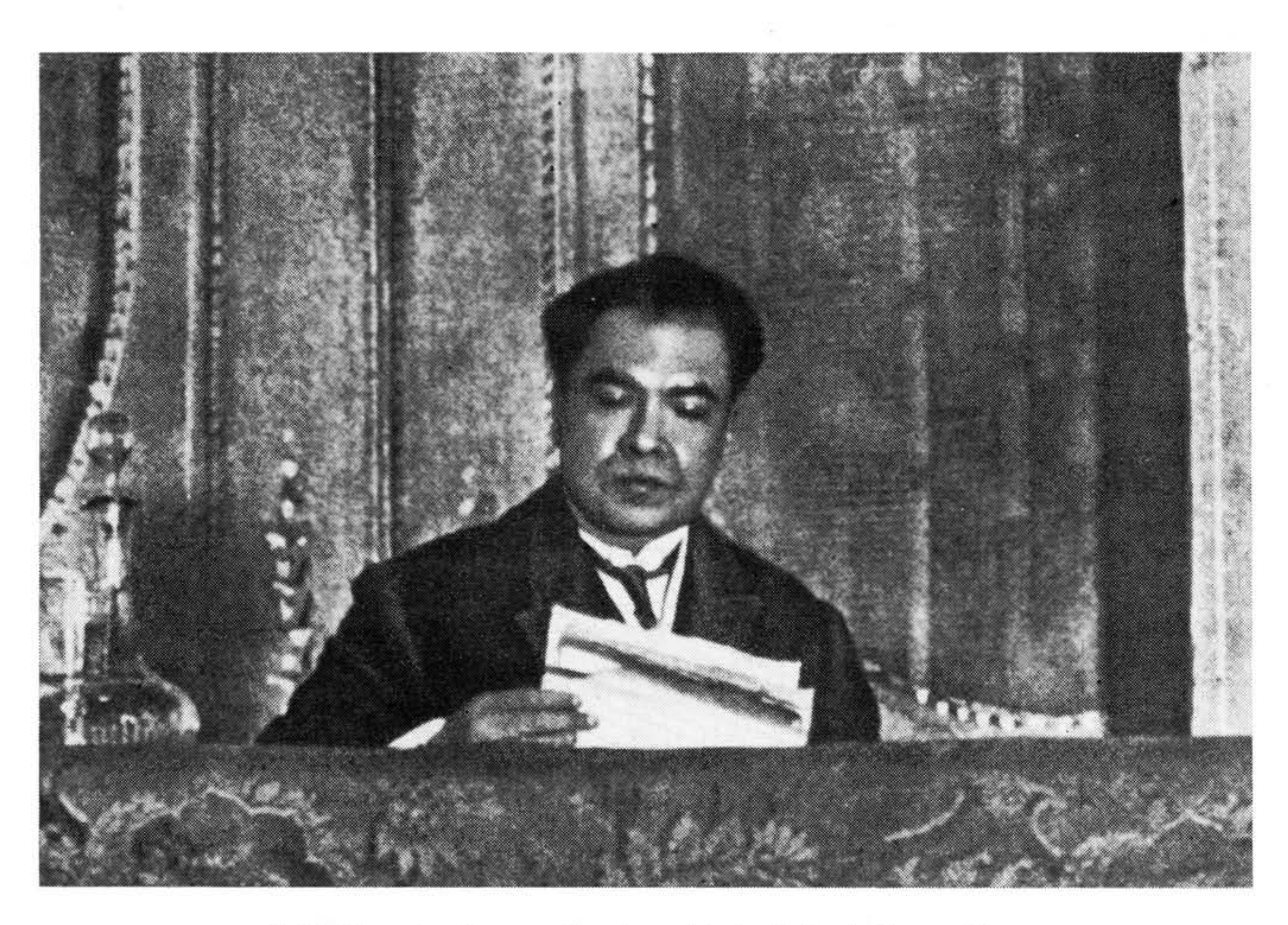
Como en el poema, en la novela hispanoamericana se oscurece la anécdota y brilla la emoción. No interesa tanto lo que sucede, que a veces no sucede nada, sino cómo sucede. Es característico el «tempo largo», la oración ensanchada, complementariedad en el discurso.

Decía Hölderlin que poetizar es «la más inocente de todas las ocupaciones». La inocencia es la ingenuidad de los pueblos o razas jóvenes. La cultura es una perversión de la ingenuidad, un envejecimiento. Poetizar es jugar, inventar lo imaginario, lo que no es real ni sirve para nada. La literatura europea no es un juego, sino un trabajo muy serio, del que pocos viven y algunos mueren, desde Flaubert y Sartre, a Galdós o Aldecoa. El poeta, salvo los locos, escribe por vicio o por martirio; sin embargo el novelista de estos y otros pagos, piensa ganar dinero con sus novelas, hacerse rico: *Premio Cervantes* o el *Nobel* por lo menos. Ya es corrupción o sueño. El poeta no es un «traidor» a la realidad, pues se muestra auténtico, y no fingidor [11]. (Este es un poeta cortesano). Los escritores hispanoamericanos no nacieron en cortes, ni siquiera virreinales, y la mayoría desdeñaron los salones de los aristócratas por el compromiso, la tierra y la libertad. La poesía no es una «realización» de la realidad, pero sí es a veces una subversión de la realidad. Desde Vallejo o Neruda, hasta Paz y el mismo Borges «revolucionario reaccionario» que algunos dicen, en la con-fusión de las palabras antitéticas, en el contrastre y en el barroquismo de conductas y pareceres. Balzac también fue revolucionario, precursor del realismo social, tal vez a su pesar.

La textura de la narrativa hispanoamericana no está aún determinada por el viejo y siempre nuevo problema de la unión entre fondo y forma, sino en la fusión entre poesía y prosa, en la «narratura» de la ingenuidad y la sabiduría, en la fusión de mito y realidad, historia e invención, magia y ciencia, en la resolución armónica de antítesis. Se equivocan quienes creen todavía, «esos realistas incomprendidos», que la narrativa hispanoamericana es una moda efímera. Es sabido que detrás de toda moda viene luego la imitación y el servilismo. Esta narrativa no es el «boom» de García Márquez, Cortázar, de Fuentes o Vargas Llosa. Su innovación, su modernidad, ya estaba en Asturias o Borges, en Carpentier o en Lezama Lima. Ellos son los creadores de una nueva poesía en la narratividad, de un discurso poético dilatado, donde los poemas se destruyen en la narración, discurrir continuo, en un ritmo renovado, amplio, sugeridor. Es la orgía de una literatura total, sin géneros, donde Comala, Santa María o Macondo son metáforas del universo, palabras de la palabra, parábola. Donde leer

---

11 La idea del «poeta fingidor» ya estaba en Petrarca. Pessoa, Luis Rosales y Angel Crespo han vuelto a insistir en ella en nuestros días.



Rubén Darío leyendo una conferencia en el teatro Colón, de Buenos Aires.

es jugar a la rayuela, errar por un túnel tan real como imaginario, vivir el tiempo circular de cien años o varias vidas en soledad, andar caminos que se bifurcan y no llegar a ninguna parte, volver desde las sombras cotidianas al siglo de las luces, contemplar de cerca la enormidad, anormalidad, de un dictador... Leer y recrear Hispanoamérica.

AMANCIO SABUGO ABRIL
Urbanización «Los Llanos», 1
VILLALBA (Madrid)

La agresión

A José Ignacio Díaz Pardo

Pero hacía otros esfuerzos para no evadirse de aquel compromiso a que lo había llevado su afición a leer, pues otros problemas ajenos se esparcían ante su atención, impidiéndole el necesario cuidado que aquel libro exigía. Y tenía que volver una y otra vez al punto donde, de una manera intencionadamente vaga, empezaba aquel relato.

Esas narraciones como todas las de aquellas «Bañera»[1] *acumulaban situaciones nacidas de la tensión, la angustia y una mezcla de impotencia y sarcasmo que dejaban una sensación agridulce en el lector. Así, al menos, se lo habían dicho, y, precisamente, por ello estaba en ese afán de concentración que no llegaba a lograr.*

Y es que desde hacía algún tiempo otros fenómenos de parecida naturaleza o patología a los que se narraban en el libro se iban apoderando de él, dejando cada vez más arrinconada la necesaria aptitud que se precisa para contemplar la propia existencia con la tranquilidad, con la calma que requiere el observador, que testimonia en cada instante el curso natural de lo que exterior o interior participa de su propio vivir.

Se hallaba a una situación última o de esquina, como si ya todo fuera a reventar en él, como si la propia existencia hubiera adquirido idea del precario ritmo en que se vive, y estuviera dispuesta a acelerarlo, y a la vez le fuera comprensible, y en esa conciencia límite estuviera el punto de partida de una agresividad más elaborada, por cuanto devenía de un proceso que, en parte, había perdido el equilibrio por estar trucado en cualquier momento. Y ese instante estaba en aquel punto donde él mismo se decía que se había mentido.

Pero incluso considerando que no fuera eso lo que le viniera impidiendo concentrarse, desde luego algo se interponía ante él, en aquella situación que ni siquiera en parte podía superar. Porque de nuevo estaba al mismo renglón de esa página a la que había vuelto una y otra vez, sin llevarse nada de la enloquecida argumentación (según decían) de aquella «Bañera».

En uno de esos raros instantes en los que su propia neurosis lo abandonaba, pudo leer uno de aquellos cuentos, a la premura de que fueran de nuevo sus manías a tomarlo desprevenido, y a forzarle en una dedicación a lo absurdo no creativo, que lo más que había de producirle era una aparatosa quema de energía.

Así, poco a poco, avanzaba en sus propósitos y, ahora, felizmente, estaba de nuevo ante otro de los relatos con el cansancio de los fóbidos, de los que baten un récord por

[1] «La Bañera». Rafael Pérez Estrada. Los Libros de la Frontera. Barcelona, 1974. (N. del A.)

hacer lo que para los demás pertenece a lo automático, y en él era —repito— cosa de lo cotidiano heroico. Y ese relato trataba de una situación como la que, insignificante para los demás, él estaba viviendo en esos días. Se ajustaba aquel cuento a su presente con tal exactitud que, como en otras ocasiones había pensado (e incluso había especulado desde su infancia), era aquello como un niño (en una caja de anuncios) que sostiene un bote de leche condensada, en cuya etiqueta aparece precisamente ese mismo niño que sostiene esa misma caja de leche condensada, y así, etc... En ese instante algo venido desde fuera le trajo una sensación inexplicable de peligro. Era como si la sombra de un riesgo se hiciera presagio en el vuelo de lo tenido por inmediato.

Efectivamente, estaba preocupado, y lo sabía porque un ligero temblor, mitad nervios, se le convertía en un tics en el pie, que se movía, en prisa de abanico, de un lado al otro en una inexplicable profusión de síes.

Trató de serenarse, pero aquel temblor proseguía más allá del tiempo que su propia histeria dedicaba a estas cosas. Entonces, quizá porque algo también le molestaba allí, miró y no vio nada. Pero algo persistía al límite de aquella extremidad, y tal vez por esas tensiones de su ánimo, y por cesar en las fijaciones que se le producían, decidió quitarse el zapato para —así lo creyó— desposeerse de lo extraño que le impedía (estaba seguro), poder frenar aquel, ya insidioso, movimiento del pie.

Al descalzarse notó como una pequeña herida en la planta del pie, en el lugar donde la bóveda se empieza a hacer almohadilla, y en el punto donde se soporta el mayor peso del cuerpo. Adoptó la postura de espinario, y observó con cuidado aquella lesión.

Parecía una pequeña herida, tal vez ocasionada por la justeza del calzado y por la torpeza del suelo por el que, en esos días, había caminado. Sin embargo, aquello, bien mirado, no parecía una herida, pues los labios no tenían señales hematómicas, ni aparentaban rastros de sangre, ni restos de cualquier violencia traumatizante. Es más, aquella supuesta herida, en sus bordes cerrados, parecía hervir a una extensión de la carne, como si ésta estuviera más viva de lo natural y tuviera una especial disposición celular que se prestase a una dilatación del tejido que, efectivamente, se iba abriendo, hasta figurar una especie de boca con un gesto intimidador para él mismo.

Un equilibrio, difícilmente sostenido, dio paso a un inesperado terror que le llevó a huir, al imposible alejarse de sí mismo ante aquella agresión que presentía. Cuando, tras correr y tropezar por aquella habitación, se contuvo al punto del desmayo, vio nuevamente frente a sí, a aquel pie que ya era todo boca, y boca de ofidio, porque se abría desmesuradamente, más allá de la normal extensión del propio pie.

Para zafarse de aquel ataque se adelantó y, tomando un bastón que había en un rincón del cuarto, aporreó aquella boca. A la vez lanzaba un grito de dolor mientras un chorro de sangre salpicaba el techo mal pintado de la habitación.

En un instante había aprendido: cualquier manifestación de defensa se haría a su propia costa, al punto de su sufrimiento, al borde de la locura. Y también su aptitud defensiva, la actividad en la legítima defensa (si legítima defensa era el que parte de la parte se enfrentara a la otra parte) provocaba una mayor potencia en las fauces de

aquella extremidad propia que ahora se adelantaba y clavaba sus dientes en el muslo de la otra pierna, que empezaba a consumirle a perecerle en ingestión canibal en la que le resto, el producto de lo digerido se consumía en el menor volumen del propio aparato digestivo.

Vio su pierna desnuda de carne, vio también la herida. Entonces sintiéndose perecer, como si recordara una vieja filosofía sádica de si tu mano derecha es causa de algún mal, ..., se apresuró hacia la pequeña alacena, la abrió y tomó el hacha.

Cerró los ojos, no sin antes haber fijado el punto donde tenía que dar el golpe, apretó los labios como para hacerlos al dolor que había de llegar, alzó el brazo y dejó caer el hacha.

Un grito horrible rebotó hasta el infinito de aquel paisaje de ladrillos. Un grito preciso de agonía de un hombre que se debatía inútilmente a un pedazo de carne que le mordía brutal la garganta, a la par que, por una pierna amputada en el comienzo del pie, se desangraba.

RAFAEL PÉREZ ESTRADA
Calderería, 7, 5.º
29008 MÁLAGA

Notas



Bernardo O'Higgins.

Los orígenes de la República en Chile

Antecedentes

En las postrimerías del siglo XVIII en la sociedad chilena se producen profundas transformaciones. Los criollos —denominamos con este nombre a los descendientes de los españoles nacidos en América— se habían elevado sobre las otras clases sociales, a pesar de los chapetones, que eran los españoles europeos, y entre ellos se encontraban los que estaban investidos con la representatividad de la Corona.

Los criollos eran los dueños del agro, que habían heredado de sus abuelos conquistadores; esto les transmitía un sentimiento aristocrático y que a fines del siglo daba lugar al sentido nacional.

La experiencia política y la madurez económica sumadas a la posesión de la tierra, dieron lugar a que los criollos se consideraran asimismo como una clase social capacitada para tomar el mando.

Los Cabildos, viejas instituciones de inspiración castellana, fueron los centros, por derecho propio, a los que los criollos tuvieron acceso desde los tiempos lejanos del siglo XVI. Allí habían desarrollado una ágil dialéctica ejercitada en apasionadas discusiones sobre asuntos de muy diversa índole que les competía decidir, como eran asuntos militares, de interés comunitario y fallos judiciales.

Si durante el período del Absolutismo, los Cabildos habían sido la expresión de los «encomenderos» y hacendados, en el siglo XVIII se habían convertido en un organismo representativo de la burguesía naciente, un número considerable de sus miembros se dedicaban al comercio de ultramar y empresas afines, actividades que requerían mayor dinamismo para facilitar sus objetivos.

El gremio de los comerciantes deja sentir su influencia en los círculos cercanos al monarca Carlos III y logra la desaparición de la supervigilancia que el virreinato del Perú ejercía sobre él. Desde entonces data la creación del Consulado, tribunal que resolvía los asuntos comerciales, que antaño se fallaban en Lima.

Pronto se inició la construcción del camino carretero entre Santiago y Valparaíso, vieja aspiración que respondía al creciente comercio de importación y exportación. La fundación de la Casa de la Moneda vino a resolver la escasez de circulante que se agudizaba por la mayor complejidad de las operaciones mercantiles y que hacía cada vez más difícil la modalidad del trueque.

El capitalismo se proyectó en las relaciones sociales. El trabajo asalariado venía reemplazando a la «servidumbre» en campos agrícolas y centros mineros por resultar más beneficioso a los propietarios, principal motivo de la abolición de las Encomiendas [1] (año 1791). Esta institución se había hecho impopular por los efectos extermi-

[1] Repartimiento de indios, de la época de la conquista, consistente en que el trabajo de ellos era compensado con dinero o especies. Según la legislación, debían ser evangelizados.

nadores que había tenido en la población indígena, impopularidad que había alcanzado a las mismas esferas gubernamentales. El visitador Arteche, testigo en el Perú de la sublevación de Tupac Amaru, «reconoce a los indios la dignidad de hombres».

En 1786, una reforma de administración en este país eleva a los indios a la calidad de «seres racionales» [2].

Simultáneamente, con la abolición de la Encomiendas se propagaba la abolición de la esclavitud, modalidad de trabajo también de escasa productividad en una época en que la revolución industrial reclamaba cada vez mayor cantidad de materias primas.

Las formas económicas introducidas por el capitalismo y las informaciones sobre los sucesos de Europa y de América del Norte, despertaban en los criollos un nuevo criterio sobre el cambio social y las posibilidades que ellos mísmos tendrían en la responsabilidad del control en los asuntos políticos de Chile.

La Universidad de San Felipe y la de San Marcos de Lima se hicieron limitadas para quienes aspiraban a ser testigos de la ascensión de la burguesía al poder. Madrid, Londres, se convierten en núcleos de jovenes americanos anhelantes de valorar el proceso revolucionario de Europa. En agrupaciones secretas, las «Logias», ellos estudiaban las teorías filosóficas del nuevo movimiento político y la realidad de Hispanoamérica. A través de este proceso, un importante sector de la burguesía de Chile se desvincula de los círculos adictos a la monarquía. La expulsión de la Compañía de Jesús del territorio, si bien no influyó en el mantenimiento de la fe y de los dogmas entre los criollos «ilustrados», los hizo alertas observadores de la práctica de la Iglesia.

Manuel de Salas fue el prototipo del «hombre ilustrado» en el Chile de fines de la Colonia. Estudioso y agudo observador, se dedicó a investigar las posibilidades del desarrollo industrial; según su criterio, la independencia política de un Estado debía ir aparejada con la independencia económica. Profundo conocedor de Rousseau, consideró que la libertad es un hecho real cuando desaparece el condicionamiento económico.

Los estudiosos de «las nuevas ideas» en Chile se reunían secretamente en las casas de aquellos que poseían ricas bibliotecas, que junto a las obras de religión y de la antigüedad clásica, se encontraban las de los filósofos y economistas de la época. El ideario «liberal» prendió fácilmente entre ellos, ya que con anterioridad a la docta información intelectual, éste había afluido a través del Atlántico y cruzado Buenos Aires por la vía del tráfico comercial. La ausencia de la Inquisición y la vieja amistad con los criollos bonarenses favoreció el desarrollo de un pensamiento dúctil desde sus orígenes, en la burguesía.

El lento ritmo con que habían transcurrido los dos primeros siglos coloniales, adquiere mayor celeridad en el siguiente, que lo conduce a la organización del gobierno republicano en las primeras décadas del siglo XIX. Así, el proceso revolucionario, se llevó a cabo en veinte años, desde sus inicios hasta adquirir una estructura sólida (1810-1830). Las características fueron excepcionales en Chile si se comparan con los otros estados de Hisponoamérica. Existe una explicación para este fenómeno

---

[2] *La España Ilustrada en la segunda mitad del siglo XVIII*, J. Sarrailh, pág. 513.

tan complejo, la madurez de la burguesía, y el papel que desempeñaron determinados hombres en la historia como fueron Carrera, O'Higgins y Portales.

La fidelidad al rey y el movimiento juntista

El proceso transformador conducía a la sociedad de Chile en un plazo más o menos corto hacia un nuevo sistema político. La irrupción de las tropas francesas en la España peninsular y la confinación del rey Fernando VII facilitaron este fenómeno. Ante los trágicos sucesos acaecidos, el Cabildo de Santiago se reunió en sesión solemne con la finalidad de guardar fidelidad al monarca, «para defender este reino hasta la última gota de sangre y conservarlo al Señor Don Fernando VII». En estas condiciones nace la Primera Junta Nacional de Gobierno. El procedimiento utilizado durante este período era legítimo, ya que las «Leyes de Indias» conferían a la población de América la misma condición de hispanidad que a la peninsular. Sin embargo este hecho tuvo tal repercusión en el ambiente de los criollos que ha sido considerado el primer paso a la Independencia, el 18 de septiembre de 1810.

Desde aquel día, se produce una definición entre quienes participaban de los acontecimientos. Unos eran adictos al esquema social del pasado y otros aspiraban al establecimiento del sistema republicano. En la medida que transcurría el tiempo, estos sectores se convirtieron en grupos antagónicos, denominados los primeros realistas y los segundos patriotas.

El carácter burgués de este proceso se revela a través de las realizaciones de esa Primera Junta de Gobierno. La dictación de la ley de libertad de comercio afianzó una actividad que venía realizándose desde hacía mucho tiempo por medios ilegítimos, como era el mayor volumen del comercio de ultramar con Europa occidental, Estados Unidos y Buenos Aires.

El ideal rousseauniano de la representatividad ciudadana se cumplía a través de la convocación a elecciones para un Congreso nacional.

En este sentido, «los patriotas» se encaminan abiertamente a la separación de la Corona.

La creación de cuerpos militares fue la declaración rotunda de desconfianza hacia el ejército mantenido por el rey.

La figura de José Miguel Carrera emerge ante la actitud vacilante sostenida por algunos miembros de la Junta.

La prolongación de la existencia de la Junta exponía al fracaso la causa «patriota» porque su poder era débil, como resultado de los criterios diversos y muchas veces contradictorios de los miembros que la componían; peligrosas amenazas se cernían sobre ella, además de los sectores monárquicos, los caudillos lugareños que acompañados por cuerpos armados de vecinos y del campesinado constituían verdaderos ejércitos. Las rivalidades entre las familias poderosas que guardaban entre sí antiguos rencores contribuían al deterioro de la unidad de la causa revolucionaria. El gobierno unipersonal, fuerte y apoyado por la fuerza militar, era el necesario en el marco histórico de entonces; así arribó al poder José Miguel Carrera.

El recto sentido republicano y la influencia rousseauniana (1811-1814)

El gobierno de José Miguel Carrera estuvo encaminado al logro de la independencia definitiva de Chile y a la creación de una conciencia social adicta al sistema republicano.

De acuerdo a los principios de Rosseau, Carrera y sus seguidores creían que la desigualdad existente podría ser corregida por medio de derechos jurídicos. El Reglamento Constitucional de 1812 vendría a satisfacer esta aspiración; ante los problemas sociales este gobierno tomó las medidas más radicales que las circustancias le permitían. Si por los fuertes intereses existentes no podía decretarse la abolición de la esclavitud, se logró la «libertad de vientre», limitándose en cierta forma que proliferara esa institución.

Tanto en el aspecto formal, como en las tareas prácticas, Carrera y otros miembros influyentes del gobierno, consideraron a Chile como estado independiente, condición con que aparece en el Reglamento Constitucional aunque en términos disimulados, «ningún decreto providencial u orden que emane de cualquier autoridad o tribunal de fuera del territorio tendrá (aquí) efecto alguno y los que intentaran darles valor serán castigados como reos de Estado».

Carrera entendía que la participación popular en los asuntos políticos se haría realidad una vez que las mayorías tuvieran acceso a la cultura. En este sentido, la educación no podía continuar siendo privada, sino debería ser pública y estatal, con contenidos específicos encaminados a la formación del ciudadano.

Quienes tuvieron en sus manos la aplicación de estos principios fueron hombres de sólida formación cultural, Manuel de Salas y el sacerdote Camilo Henríquez creadores del Instituto Nacional y la Biblioteca Nacional. Durante este tiempo y bajo la dirección de los mismos hombres se publica el primer periódico, «La Aurora de Chile», cuyo lenguaje apasionadamente patriótico animaba a afianzar el movimiento republicano.

La reconquista y el movimiento popular (1814-1817)

Si bien en Chile el proceso revolucionario se desarrolló en un plazo breve, se vio interrumpido temporalmente por etapas involutivas; una de ellas tuvo como foco el principal centro de poder de la Corona en América del Sur, Lima. La irrupción de las tropas monárquicas provenientes del virreinato del Perú y su consiguiente triunfo, inicia en Chile el período llamado «La Reconquista» (1814-1817). Esto no fue un hecho aislado, estaba integrado en el vasto plan político de «La Restauración». Fernando VII, monarca absoluto una vez que hubo retornado a su trono, amenazaba imponerse por todos los medios ante los pueblos de su imperio, que durante su ausencia habían evolucionado hacia la democracia; una crueldad desconocida en el pasado caracterizó este período, y fue aplicada especialmente a quienes eran sospechosos de ser adictos al sistema republicano. La nueva forma de gobierno tuvo resultados insospechados para la Monarquía, el pequeño círculo en que se habían mantenido los

partidarios de la democracía se convirtió ahora en un movimiento popular, penetró en las casas de los pobres de las ciudades y se extendió a campos y aldeas.

Durante la Reconquista numerosos patriotas emigraron a Argentina con el fin de salvaguardar sus vidas y organizar un ejército destinado a desalojar las fuerzas realistas del territorio. Manuel Rodriguez, entre tanto, que en interminables guerrillas exasperaba a las tropas del rey, surge como héroe entre arrieros y campesinos.

Ahora la patria se convertía en un hecho tangible: era Manuel Rodríguez que cruzaba la cordillera, eludiendo emboscadas. Por esos años el sentimiento republicano en Hispanoamérica tenía carácter universal, sus partidarios se sentían vinculados fraternalmente cualquiera que fuese el origen nacional. Esta actitud no era producto de un impulso, era el fruto de un programa reflexionado en las logias y que apuntaba a un objeto preciso, la Independencia de toda Hispanoamérica. Chile era uno de los tramos desde donde se irradiaría el proceso liberador hacia el principal centro monárquico, Perú.

Si las campañas militares y los proyectos políticos de los patriotas tuvieron resultados exitosos, no sólo se debió a una adecuada dirección y al espíritu valiente de los soldados. La decisión estaba en las entrañas mismas del pueblo, que se iba incorporando a las filas del «ejército libertador» durante la travesía de la cordillera desde Mendoza a Santiago.

Hacia la construcción de una sociedad democrática, la dictadura de O'Higgins (1818-1822)

El prestigio ganado por O'Higgins en las logias se vio reforzado posteriormente en las campañas militares del «ejército libertador». Los miembros del Cabildo reconocieron en él al hombre cabal que debía dirigir el Estado, sin sospechar que estaban esgrimiendo un instrumento que se volvería contra sus propios intereses.

O'Higgins pensaba que si por democracia debía entenderse el gobierno de las mayorías, Chile estaba lejos de alcanzarla. Ni instituciones educacionales, ni centros de beneficencia bastarían para ello. El pueblo, desde hacía más de doscientos cincuenta años, había vivido en un estado de servidumbre y sumido en la miseria, el alcoholismo y el fanatismo religioso. El mal se centraba en la estructura misma de la sociedad, en que la aristrocracia criolla, compuesta por escasas familias, concentraban en sus manos todo el agro de Chile y el que lamentablemente descuidado, se hacía insuficiente para alimentar a la población. era imprescindible la construcción de canales de regadíos, carreteras y otras obras para remediar las labores del campo. Otro asunto de gran preocupación para el gobernante fue las numerosas familias dispersadas y aisladas que vivían a lo largo del territorio y que era necesario incorporar a la civilización. Este fue el origen de la construcción de nuevas ciudades. La realización de estos proyectos alteró los latifundios, en la aristocracia se despertó una profunda desconfianza hacia O'Higgins, ya que desde la Colonia sus propiedades se habían mantenido intactas. La enemistad surgida a raíz de estos problemas pronto se convirtió en odio, fue el momento en que el gobierno decretó la supresión de los títulos nobiliarios.

La aristocracia, que no hacía mucho tiempo había defendido la libertad de

comercio, en los asuntos políticos era profundamente conservadora. Los esfuerzos de O'Higgins encaminados a la participación de todas las clases sociales en el gobierno fueron observados por los desdeñosos terratenientes como hechos de verdadera peligrosidad. Esta situación tensa llegó a sus límites en el instante que el gobernante dio a conocer la abolición de los mayorazgos.

Un escaso número de personas concentraban por entonces en sus manos las pocas actividades rentables, el comercio de ultramar, las operaciones de crédito, las minas y la tierra.

La prolongación de la existencia de los mayorazgos era, según O'Higgins, el impedimento más serio para la democratización de la sociedad. La sublevación militar fraguada en secreto fue la respuesta de la aristocracia ante la reforma gubernamental.

Paradójicamente, quien dedicó toda su vida a la causa del pueblo fue acusado de traicionarlo. Sus enemigos esgrimirían la amistad de éste con los patriotas de Buenos Aires. Absuelto de toda culpa, se embarcó al Perú para no retornar.

Proceso involutivo, las rivalidades por el poder (1822-1830)

Las experiencias sufridas por la aristocracia criolla en el gobierno de O'Higgins y anteriormente en el de Carrera, la convirtió en una sociedad recelosa del poder político. La mayoría de sus miembros trataron de imponer el retorno del sistema de las Juntas; forma que les ofrecía numerosas ventajas y que sobre todo garantizaban el control recíproco entre los miembros gobernantes. Así creyeron evitar los gobiernos unipersonales. Los modelos políticos para la aristocracia eran el Senado romano o el Gran Concejo de Venecia ... «Los soberbios señores chilenos querían la consideración, el mando o al menos un régimen organizado de influencias compartidas entre los miembros prominentes de la familia social de que todos formaban parte» [3].

Este período se vio caracterizado por sublevaciones sucesivas y gobiernos de corta duración. Las ambiciones originadas en problemas como fueron el «localismo» y el «caciquismo» impidieron por largo tiempo la normalización política de la nación. Desposeída de sus títulos nobiliarios y de los símbolos de abolengo, la aristocracia permanecía alerta a cualquier medida que pudiera perseguir fines semejantes. Así opusieron tenaz resistencia a la abolición de la esclavitud sólo por lo que significaba la posesión de esclavos en la escala social, ya que como fuerza de trabajo estaba en decadencia. La promulgación de la ley se consiguió después de apasionados debates parlamentarios (1823).

Diego Portales emerge en ese ambiente de fuertes tensiones como el hombre honesto, sin ambiciones políticas y sin compromisos con ningún sector involucrado en los problemas de gobierno. Era la expresión de la burguesía avanzada, interesada en garantizar los medios necesarios para su desarrollo, proceso que sería favorable también para las clases más pobres de la nación.

---

[3] *La fronda aristocrática*, pág. 43. Alberto Edwards. Edit. Pacífico.

La influencia de Montesquieu y la organización de la República (1830-1837)

Diego Portales, nominado el «organizador de la República» por historiadores chilenos de diferentes corrientes, fue considerado como una personalidad contradictoria. Este juicio deja de sorprender si se analiza el criterio que Portales tenía de la democracia, extraído de las observaciones sobre la sociedad en que le correspondió vivir. Ocho años de desgobierno, desde la caída de O'Higgins, habían sido aprovechados por hombres díscolos y ambiciosos de la oligarquia para luchar en provecho de sus intereses personales; si las instituciones elaboradas por los teóricos de la democracia habrían de ponerse al servicio de esos hombres, era más prudente suprimirlas. «La República es el sistema que hay que adoptar... Un gobierno fuerte, centralizador, cuyos hombres sean verdaderos modelos de virtud y patriotismo...«La democracia que tanto pregonan los ilusos es un absurdo»... [4]. Las clases sociales bajas vivían todavía alejadas de los asuntos políticos. El estilo autoritario que utiliza Portales en sus opiniones está destinado a quienes impedían la continuidad del sistema republicano, ya fuese por resoluciones parlamentarias o conatos militares.

Diego Portales ocupó el cargo de primer ministro del presidente Prieto ante las insistencias de sus amigos más cercanos y sólo después de estar convencido de que su actuación pública podría beneficiar a la pacificación de la sociedad chilena. Sin embargo, sin él pretenderlo, hacía tiempo que era la primera figura en la política, y en forma excepcional no había surgido ni en las luchas ideológicas ni como caudillo militar de los frecuentes encuentros que se sucedían a lo largo de Chile. Su popularidad provenía de la actuación que, como representante del gremio de los comerciantes, había tenido en la defensa de O'Higgins. Y fue precisamente a través de las operaciones mercantiles, donde Portales llegó al convencimiento de que el éxito de cualquier iniciativa en el campo económico, necesitaba previamente el orden político y la administración organizada. Como experiencia personal, estaba convencido de que el comercio ajustado a las normas legales conducía al fracaso, debido a la competencia del contrabando que florecía prósperamente en medio del desorden reinante.

La burguesía, originada en los últimos años de la Colonia, se había robustecido por el estrechamiento de los lazos con Europa occidental y Estados Unidos. La incorporación de los empresarios mineros a esa clase social vino a darle un matiz más dinámico. Los descubrimientos de yacimientos de plata, cobre y carbón provocaron un verdadero golpe de fortuna en la finanzas de Chile. Pronto la construcción de canales de regadío, líneas ferroviarias y puentes, cruzaban el territorio en todas las direcciones. Era innegable además que un nuevo criterio estaba manejando los asuntos del Estado. El ambiente de confiabilidad reforzó el florecimiento de la economía. El entorno que apoyaba a Portales era de características polifacéticas; a los disidentes del grupo de los terratenientes, cansados de los problemas que ocurrían en el seno de sus

[4] *Epistolario de Diego Portales*, recopilación de Ernesto de la Cruz, pág. 236. Eit. Ministerio de Justicia.

organizadores, se sumaban los poderosos empresarios mineros y sectores pobres que habían logrado elevarse culturalmente gracias a la enseñanza fiscal.

Portales se presentaba con una nueva dimensión en la política chilena; sobre las ambiciones de los distintos grupos de oligarquía, resaltaba el interés nacional. Por primera vez, la aristocracia comprendió que su conducta debía ajustarse al imperio de la ley, en idénticas condiciones que el resto de la población.

Comerciantes, empresarios mineros y otros miembros de la burguesía, habían conocido a Portales en la práctica de los negocios.

Hombre de ademanes sencillos y amigo de la chanza, cuando se trataba de asuntos de interés nacional tornábase severo. Según su criterio, el Constitucionalismo debería ser la norma que rigiese los intereses de los individuos. Esta era la atmósfera que la nueva burguesía necesitaba para la prosperidad de sus negocios.

El gobierno portaliano dio todas las facilidades para el auge de la economía, desde una política aduanera que libraba de derechos a herramientas e instrumentos científicos, hasta organizar el comercio de ultramar mediante la creación de la Marina Mercante y la Academia Náutica. Valparaíso se convierte en un centro internacional del comercio donde confluyen líneas de vapores de todas las nacionalidades —la apertura del canal de Panamá marcará el inicio de su decadencia.

La paz social y el bienestar económico surgido de la nuevas condiciones fortalecieron al gobierno, la base de apoyo se ve acrecentada por elementos provenientes de los antiguos opositores; el efecto fue que el sello burgués progresista se vio limitado en sus alcances por la influencia de los terratenientes.

Los grandes ingresos estatales, porvenientes del desarrollo ecónomico, fueron invertidos en un movimiento científico y cultural dirigido por especialistas europeos. Se crean las primeras facultades universitarias destinadas a resolver los grandes problemas como fueron las de Medicina, Farmacia y Obstetricia.

Pocos años después se funda la Universidad de Chile (año 1842), su primer rector fue el venezolano Andrés Bello. Portales, que había sido promotor de este movimiento cultural, no alcanzó a ser testigo de este hecho, pues ya había sido asesinado.

Quienes celebran en Portales que sus aciertos obedecieron a una conducta intuitiva y a un fanático sentimiento nacionalista, desconocen o han examinado ligeramente su dedicación al estudio que se reflejó en la coherencia sistematizada de sus planes. Su preocupación por la enseñanza superior, la selección de sabios extranjeros, su intervención en el Código Civil y la Constitución política revelan al burgués de sólida formación humanística.

La construcción de un Estado republicano y la aplicación de la tolerancia religiosa fueron el fruto que a través de sus estudios recibió de Mostesquieu y Voltaire, pero teniendo en cuenta la realidad del proceso histórico. El Código Civil, atendiendo a esos antecedentes, estuvo centrado en proteger la propiedad privada, condición indispensable en el desarrollo capitalista y que, por entonces, era un verdadero reto al criterio arbitrario que sobre el asunto aún seguía sosteniendo la oligarquia.

El instrumento más influyente en la construcción del Estado fue sin duda la Constitución de 1833. Como documento político era la expresión de la burguesía comercial que celosa de su nueva posición pretendía garantizarla a través de una

definición precisa de los derechos individuales. Como era de esperar, esta Constitución tuvo tanto peligrosos detractores como apasionados defensores.

Los primeros, la acusaban de un exceso de «presidencialismo». Según ellos, el presidente de la República centralizaba demasiadas atribuciones en sus manos, especialmente las «facultades extraordinarias». Los defensores, por otro lado, argumentaban que existía un verdadero equilibrio entre los poderes públicos, ya que el peso del poder ejecutivo se compensaba con la facultad que sobre la «Ley de Presupuestos» tenía el poder legislativo, instrumento que podría impedir la continuidad del Gobierno.

Además, la independencia del poder judicial hacía posible una tarea acertada inherente a sus objetivos.

La proyección histórica de la Constitución de 1833 vino en parte a dar la razón a sus defensores, pues su duración fue de casi un siglo, con escasas modificaciones. Sus autores, influenciados por las teorías de Montesquieu, procuraron una clara definición del campo de cada uno de los poderes públicos y la necesaria interdependencia entre ellos. En cierto sentido se convirtió en un pacto entre sectores antagónicos, como eran los comerciantes y empresarios de la minería y los antiguos latifundistas por el otro. No obstante, los sectores más recalcitrantes entre la aristocracia terrateniente no se resignaban al nuevo esquema social que se iba delineando y, con el pretexto de oponerse a un campaña militar, hicieron asesinar a Portales.

Las potencias de Europa y Estados Unidos aumentaron sus intereses en Chile en la medida que crecía el desarrollo de la minería y especialmente el salitre. En torno a estas actividades que había generado un poderoso grupo económico conocido como «plutocracia», que estaba interesado en facilitar la intervención de los capitalistas extranjeros, especialmente los británicos, en la apropiación de los yacimientos salitreros. La defensa de la riqueza nacional, principal objetivo que, por entonces, representaba el gobierno de Balmaceda, se iba convirtiendo en un obstáculo para la plutocracia. La utilización de todos los instrumentos constitucionales por el poder ejecutivo para impedir el avasallamiento de los intereses de Chile, sirvió a la plutocracia para acusar de dictador al presidente a través del Congreso y provocar la sangrienta guerra civil de 1891 con la cual logró llegar al poder.

El nuevo período conocido como República Parlamentaria, significó para Chile un proceso de involución, la sociedad se caracterizó por una marcada diferencia de clases; de un lado, el gran enriquecimiento de la plutocracia, del otro, la pauperización de las mayorías. Los trabajadores de los centros mineros, de los puertos y del campo fueron víctimas en grandes cantidades del mal gobierno y de las arbitrariedades de los empresarios. En esta condición aparecen las organizaciones obreras, expresión de la nueva clase social, el proletariado que, a través de sus largas luchas consigue mejores condiciones de vida.

La Constitución de 1833 en varios de sus articulados no daba soluciones a la nueva realidad social. La influencia de la teorías de los movimientos europeos de la posguerra se hizo sentir entre los trabajadores, especialmente la revolución rusa de 1917. Las capas medias de Chile, formadas por artesanos, empleados de escasos

ingresos e intelectuales, se sumaron al largo proceso de lucha que dio por resultado la Constitución de 1925.

Como conjunto, los promotores de esta Constitución eran de naturaleza muy heterogénea. Los sectores populares, campesinos, mineros, obreros de las ciudades y estibadores de los puertos, lograron escasamente verse interpretados en ella. Sin embargo, el carácter de República democrática, cuyo gobierno electivo y temporal es representativo de la voluntad popular, permitió que Chile durante largos años ocupara un lugar digno en el concierto de las naciones.

ADELA DUBINOVSKY DE BUENO
Rafael Herrera, 11
28016 MADRID

José Martín Recuerda: El drama ibérico

Coordenadas de un universo dramático

Abordar la lectura de *Las Conversiones* y *Las ilusiones de las hermanas viajeras,* de José Martín Recuerda, reunidas ahora en un volumen (Godoy, Murcia. 1981) es acercarse a dos piezas teatrales alejadas por el tiempo, muestra de dos momentos y dos etapas creadoras distintas, y que, sin embargo, pese a las diferencias de planteamientos y de estructura, responden a unas constantes que evidencian una concepción dramática original y una toma de posición crítica frente a la realidad que se describe. El análisis de estas dos piezas, teniendo como marco de referencia el resto de la producción teatral de Martín Recuerda, es pues una buena ocasión para aproximarnos a una de las dramaturgias más sólidas y sugestivas de nuestro teatro.

Y no es ningún descubrimiento el hecho de empezar estas líneas afirmando que José Martín Recuerda (Granada, 1925) es uno de los nombres más significativos del teatro español contemporáneo. En lo que implica esta constatación hallamos una decidida y coherente vocación teatral plasmada en una trayectoria que, cada vez más, se ha ido exigiendo a sí misma un mayor rigor para configurar un universo dramático perfectamente identificable. En Martín Recuerda encontramos varias dimensiones que nutren y perfilan su vitalidad creadora. Por un lado habría que señalar su larga experiencia como director del Teatro Universitario de Granada, experiencia que podríamos resumir en la obtención de numerosos premios de dirección, en la participación en festivales nacionales e internacionales y en el estreno de una treintena de adaptaciones de piezas de clásicos españoles además de dramas originales. Igualmente, hay que destacar su condición de profesor de Lengua y Literatura españolas, así como su labor al frente de la Cátedra de Teatro «Juan del Encina» de

la Universidad de Salamanca. Esta triple condición de Martín Recuerda como director escénico, enseñante de Lengua y Literatura y dramaturgo está en la base de ese universo dramático que lo identifica, uno de los más singulares e importantes del teatro español de nuestro tiempo.

Adscrito cronológicamente a la primera promoción del Nuevo Teatro Español, a Martín Recuerda se le encuadra en la llamada «generación perdida» o «generación realista», junto a Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Buded o Rodríguez Méndez, si bien —y por no incidir en un debate que ya es antiguo en el que se ha cuestionado el «realismo» de esos autores y su configuración como tal «generación»— bástenos esta clasificación como nueva referencia y la aclaración —como también ha quedado ya dicho— de que su «realismo» responde más a una ética crítica que a una estética uniforme. En cualquier caso el propio Martín Recuerda se ha preocupado de clarificar el núcleo temático que informa su teatro *(Primer Acto* n.º 107):

> «El iberismo creo que es la denominación más exacta con que debe designarse al grupo realista. El iberismo, porque la mayor parte de nuestro teatro es violento, desgarrado, cruel, satírico, encerrado muy en sí mismo, orgulloso, vociferante. Piel de toro al rojo vivo, surgido de la tierra en que hemos nacido.»

Ya en las páginas que anteceden al texto de *El Cristo* (Escelicer, Madrid. 1969) Martín Recuerda confiesa el haberse planteado «de una forma violenta y realista» el abrir una serie de interrogantes que «son el intento de ahondar en la piel de toro acerca de lo que somos y de los que queremos». Igualmente, en el *Manifiesto del Caraqueño,* que antecede a la obra de ese título (Escelicer, Madrid. 1971) Martín Recuerda insiste en la clarificación de su iberismo:

> «Hay que dejarse de Piscator, de Pinter, de Weiss, de Brecht, del Living Theatre y lanzarse como fieras a la búsqueda de nuestras estructuras dramáticas y de nuestra verdadera idiosincrasia, ahondando en "la piel de toro" y sufriendo por ella.»

Dejando a un lado la invalidación que formula Martín Recuerda de esos otros tipos posibles de teatro que no ahondan en la «piel de toro» —invalidación evidentemente injusta en tanto que otros representantes más vanguardistas del Nuevo Teatro Español, por ejemplo, inciden y se comprometen críticamente, como Martín Recuerda, con la realidad española, sólo que desde una concepción estética diferente—, una muy rica, asimilada y recreada veta vincula el teatro de Martín Recuerda con el mundo plasmado por nuestros clásicos (Juan Ruiz, Rojas, Quevedo) y que se prolonga en Valle, Alberti y Lorca. La referencia a Lorca es casi siempre inevitable al hablar del teatro de Martín Recuerda. Ya José Monleón en la edición de *El teatrito de Don Ramón* (Taurus, Madrid. 1969) se encargó de clarificar diferencias y semejanzas. El resumen de todo ello lo apunta Francisco Ruiz Ramón en su *Historia del Teatro Español. Siglo XX* (Cátedra, Madrid. 1977), cuando dice que con *Las Salvajes en Puente San Gil* Martín Recuerda rompe el silencio decretado por Bernarda Alba, y que en *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca* ese silencio quedó invalidado para siempre. Esto es: la herencia teatral de Lorca ha sido recogida creadoramente —con lo que ese «creadoramente» significa de originalidad y no de mimetismo— por Martín Recuerda.)

Teatro, pues, el de Martín Recuerda como un «quejío hondo y desgarrado del cante jondo» —por definirlo con sus palabras—, arraigado en una Andalucía trágica y árida que es escenario para el desfile de personajes sometidos a las tensiones de la amargura, el odio y la marginación. Teatro de análisis y ahondamiento en nuestra historia y aproximación a los atavismos y taras heredadas de una sociedad sometida por opresiones, marcada por silencios, enmascarada tras una moral hipócrita y discriminatoria. Teatro de violencia exasperada tanto en el lenguaje como en la acción —«dramaturgia de la violación» que concibe el espacio escénico como lugar para la manifestación de un ceremonial de crueldad colectiva, ha dicho Ruiz Ramón—, como sistema crítico para desmenuzar una realidad cuya dimensión desgarradora encontramos reflejada en nuestro más próximo pasado. Teatro, en suma, para intentar comprendernos y explicarnos, para enfrentar «la España ibérica que no muere», y el drama que encierra.

Y llegados a este punto quizá haya que apuntar, aunque sea someramente, que el iberismo con que Martín Recuerda define su universo dramático empieza a ser plenamente asumido y proyectado por el autor como una conciencia significativa de una actitud ante la realidad reflejada en su teatro, en lo que el propio dramaturgo atestigua como segunda etapa de su producción. A la primera etapa pertenecen piezas como *La Llanura, Los Atridas, El payaso y los pueblos del Sur* y *El teatrito de Don Ramón.* La segunda arranca en *Como las secas cañas del camino,* se continúa en *Las salvajes en Puente San Gil, El Cristo, El Caraqueño, Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca,* prolongándose hasta sus más recientes creaciones: *Caballos desbocaos, Las Conversiones* y *El Carnaval de un reino.* La inflexión que marca la diferencia entre una y otra etapa reside en un cambio de actitud de los protagonistas de las obras: víctimas que no se rebelan en medio de un ambiente hostil, en la primera etapa, y resistencia y rebelión de esos personajes en el mismo ámbito hostil, en la segunda.

Establecidas estas coordenadas generales sobre el teatro de Martín Recuerda, veamos cómo se insertan en ellas *Las Conversiones* y *Las ilusiones de las hermanas viajeras.*

A propósito del estudio preliminar

Para hablar de estas obras me parece necesario aludir, en primer lugar, al estudio preliminar de Antonio Morales que se incluye en el volumen que las agrupa. Autor de diversos ensayos sobre el teatro de Martín Recuerda, director de la puesta en escena de alguna de sus piezas, Antonio Morales realiza un riguroso trabajo de clarificación y contextualización de *Las Conversiones* y *Las ilusiones de las hermanas viajeras,* abordando igualmente el análisis de los varios elementos que las configuran. Declarado el rigor y el acierto de su estudio quizá haya que reprocharle a Morales una cierta radicalidad que le lleva a juicios digamos «apasionados» —como sus acusaciones de una visión envarada y defectuosa de gran parte de la crítica con respecto a la calificación y entendimiento de las obras de Martín Recuerda, o como su descalificación del teatro independiente— que, cuanto menos hoy, serían discutibles y matiza-

bles. Quedémonos pues con su trabajo clarificador de las obras de Martín Recuerda y con su llamada de atención sobre la carencia de una metodología, de un sistema teórico completo y específico para abordar el estudio y la interpretación del hecho teatral en todas sus dimensiones.

Sobre *Las Conversiones*

Antes de la publicación del texto, Martín Recuerda había dado noticia de *Las Conversiones* aludiendo a ella con distintos títulos: *En esto veo, Celestina, la grandeza de Dios* (1973), *Crucifixión, muerte y resurrección de Celestina* (1974), *Crucificación y muerte de Celestina* (1977), y ya en 1978 con el definitivo de *Las Conversiones.* Apuntar este hecho resulta significativo en tanto que nos muestra varias cosas. Por un lado el rigor y la exigencia con que Martín Recuerda afronta la escritura teatral, que le lleva a corregir, enmendar y reelaborar los escritos hasta fijar una versión que le satisfaga plenamente. Por otro, la ardua labor de investigación histórica emprendida por el autor que —en el caso de *Las Conversiones* como en otras obras— sirve de base para la caracterización de los personajes y del tiempo en que ocurre la obra. (De los avatares de este proceso creador da cumplida cuenta Antonio Morales.) Y, finalmente, la inclusión del nombre de Celestina en los primeros títulos provisionales de la pieza nos da idea del motivo constructor de la misma.

Porque *Las Conversiones* —y hay que decirlo inmediatamente— parte de plantearse un «momento posible» en la historia de Celestina. Concretamente, el autor ha querido mostrarnos —creándolo literariamente— la etapa de adolescencia de Celestina, toda su biografía anterior al instante en que aparece como personaje de la obra de Rojas. Ese «momento posible» en la vida de Celestina está recreado basándose en referencias a su pasado próximo que aparecen en el texto clásico —su relación con Claudina, la cicatriz en la cara— y en una honda y coherente interpretación del mundo y los elementos que aparecen en la obra del bachiller Rojas. Pero no es esto solamente lo que encontramos en *Las Conversiones.* Martín Recuerda nos introduce en un drama de amores y soledades, inscrito en un mundo al que informan la Literatura y la Historia. Celestina es sólo la mitad de ese mundo, el de origen literario. Enrique IV de Trastamara es el núcleo que aglutina la otra mitad, la histórica. Y nuevamente hay que acudir al «momento posible». La libertad creadora de Martín Recuerda —libertad, insisto, apoyada en una sólida investigación histórica hasta en los más mínimos detalles— le lleva a plantearse interrogantes acerca de los cómos y porqués de los comportamientos y relaciones de Enrique IV, Juana de Portugal, el Arzobispo de Sevilla o Juana La Beltraneja. Abordar esos cómos y porqués es trazar el retrato interior, describir y descubrir la íntima identidad de los personajes, acercándonoslos en su dimensión más humana, esa que aparece encubierta o soslayada en la historia de sus hechos.

Para ello, Martín Recuerda eleva a primer plano, potenciándolo dramáticamente, un elemento apenas insinuado por los historiadores: la homosexualidad de Enrique IV. Homosexualidad que viene a incidir en la marginación, en el conflicto que sostiene el personaje con una estructura que le oprime y contra la que combate. Homosexua-

lidad, por otra parte, plenamente justificada desde la concepción dialéctica de la acción en la obra, puesto que será el factor que sirva para relacionar el mundo histórico —personajes aglutinados en torno a Enrique IV— y el mundo literario —personajes en torno a Celestina—. La confrontación de ambos universos, que a su vez cuenta con enfrentamientos particulares en cada uno de ellos, da como resultado un drama de profunda intensidad. La homosexualidad de Enrique IV no es pues —como bien apunta Antonio Morales— un motivo definitorio de la obra, sino un elemento más de aproximación.

Porque, en definitiva, *Las Conversiones* —como es característico en la segunda etapa creadora de Martín Recuerda— se trata de la descripción del conflicto de los personajes con estructuras represoras —políticas o morales— y de la plasmación de una lucha por resolver sus limitaciones. Esa lucha está surcada por el amor y el desamor, por la corrupción y la inocencia. Es cruel y desgarrada. Es la búsqueda de la liberación interior y de la libertad colectiva, la afirmación de la propia identidad en medio de una realidad adversa, y la asunción de un modo de comportamiento por encima de condicionantes y códigos establecidos. Es decir: pretensión de vivir la vida verdaderamente. Y en este sentido es sumamente significativo que la primera irrupción de los personajes históricos en el escenario sea con una «apariencia» —el enmantado (Enrique), un arcángel (doña Juana), la arrodillada (La Beltraneja), un varón arrogante (el Arzobispo)— que encubre la auténtica condición. Esa «apariencia» es la imagen con que son percibidos por los otros, la visión con que los retrata el mundo exterior. El desvelamiento del auténtico ser, la «conversión» pública en lo que se es y la determinación confesada de seguir siéndolo será el proceso al que nos conduce la acción desde el espacio escénico.

Acabo de decir «la acción» desde el espacio escénico y aquí habría que hacer un alto para referirse a una característica de *Las conversiones* que, a su vez, supone una diferencia con respecto a lo que venía siendo tradicional en la dramaturgia de Martín Recuerda. *Las Conversiones* está estructurada como una yuxtaposición de monólogos frente al diálogo corto, encendido y dinámico de casi toda la producción de Martín Recuerda. La razón de estos monólogos —apoyados dramáticamente por silencios significativos de los personajes que asisten a esos monólogos— reside en la necesidad de una mayor exteriorización del interior de los personajes. Y al mostrarnos la interioridad de los protagonistas, lo que empieza siendo la narración de unos acontecimientos pasados, se convierte en la confesión y en el reflejo de la huella que esos acontecimientos han dejado en su espíritu. Se pasa así de la evocación al tiempo presente, pudiendo decirse que el movimiento de la obra no está en la fisicidad de la acción sino en la tensión múltiple que se le otorga a la palabra. Se trata de un arduo ejercicio dramático que implica un gran esfuerzo para, a la hora de la puesta en escena, superar el estatismo y la solemnidad del texto haciendo aflorar el dinamismo que encierra y condensa.

Como contrapunto a ese estatismo dado por el proceso de revelación de la intimidad de los personajes a través de sus monólogos, Martín Recuerda otorga un activo papel a determinados elementos paraverbales que sirven para dinamizar la acción. Elementos, por otra parte, que son habituales en la dramaturgia de nuestro

autor. En *Las Conversiones* desempeñan papel fundamental la música y las canciones del coro, así como la potenciación de instrumentos primitivos y rudimentarios —golpeteo de tambores, entrechocar de piedras— y el sonido del galopar de caballos. Si música y canciones sirven para señalar, subrayar o propiciar determinados clímax escénicos —entre otras funciones que, generalmente, son apoyatura o comentario a lo que ocurre en escena—, el batir de piedras y tambores funciona como referente del mundo brutal, hiriente y violento en que se desenvuelven los protagonistas. Por su parte, el galopar de caballos aparece como el reflejo amenazante de la realidad exterior, de lo que está ocurriendo en ese otro espacio paralelo al de los personajes: el espacio y el tiempo de la historia, la Castilla de las guerras entre dinastías, de las persecuciones y el terror, en las postrimerías del siglo XV. Martín Recuerda nos ofrece así distintos niveles de percepción. Por un lado el inmediato de la realidad escénica, por otro el de la violencia ambiental que enmarca angustiosamente esa realidad y, finalmente, la presencia del mundo exterior merodeando y asediando presto a irrumpir en cualquier momento.

Hemos aludido al coro presente en «Las Conversiones» y habría que decir que precisamente la utilización dramática del coro es una de las características más relevantes de la segunda etapa de la producción de nuestro autor, aunque pueden rastrearse antecedentes en obras anteriores. En la edición de *Las salvajes en puente San Gil* y *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca* (Cátedra, Madrid. 1977), Ruiz Ramón lleva a cabo un lúcido análisis del personaje coral y su función teatral en los dramas de Martín Recuerda. Habitualmente el personaje coral es concebido por Martín Recuerda como la expresión de una síntesis dialéctica en donde confluyen y se entrecruzan individuo y sociedad. Sin embargo, en *Las Conversiones* el personaje coral cobra otra perspectiva. El propio autor lo especifica en las acotaciones: «Al mismo tiempo que este coro capta y predispone, tendrá una misión muy variada: cantará y danzará, se transfigurará en revolucionarios portugueses, en prostitutas desechos de la guerra, en brujas y espíritus infernales, en séquitos eclesiásticos y reales». Es decir, aquí el coro no es una suma de individualidades que actúan como tales individuos y, además, como colectividad, sino que se trata de un personaje anónimo, múltiple, transformable, en el que no hallamos individualidad sino pluralidad. Constituye la representación de un mundo sórdido y soterrado, las ruinas de esa Castilla asolada por guerras fratricidas y persecuciones religiosas. Es el mundo de los condenados que incluso se nos hace evidente en la configuración del espacio escénico puesto que Martín Recuerda los sitúa bajo el escenario, al que acceden a través de una trampilla. Hecha esta observación, señalemos ahora otro elemento destacable de *Las Conversiones.*

Se trata de la elección de las tierras de Salamanca como escenario de la obra. Por primera vez —hecha la salvedad de *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?,* en donde el paisaje era más reflejo literario que realidad física— Martín Recuerda abandona la Andalucía en la que ha situado la acción de sus obras para emplazarla ahora en un nuevo territorio. Ese territorio actuará como marco asfixiante del que los personajes lucharán por salir cifrando en el mar —«ese gran mar donde Castilla tiene

sus puertos»— sus anhelos y esperanzas de salvación. Antonio Morales, en su estudio preliminar de la obra, nos ofrece las claves de ese escenario:

> «El paisaje salmantino de Martín Recuerda está hecho de negaciones. Los personajes buscan ansiosamente unas aguas que fueron, unos aromas que no están, una paz que no existe, rota por las guerras fratricidas.»

En medio de ese paisaje hecho de negaciones, los protagonistas nos irán desvelando sus soledades y frustraciones en un proceso expiatorio en el que tratarán de desvelar el auténtico sentido de su existencia. Todos ellos, a través de revelaciones y confesiones, llegarán al cabo a una «conversión»: a la aceptación de su propia condición, llena de miserabilidades y contradicciones. Celestina también. Situada desde el principio en un alto nido, cerca de las nubes —símbolo de la inocencia y la sinceridad, en contraste con el espacio subterráneo donde se desenvuelve el coro—, Celestina intentará escapar a la miserias, ambiciones y corrupciones de quienes la rodean. Su pretensión es vana. Su amor por Alvar, amante que fuera de Enrique IV, no le será permitido —ni siquiera en la devoción del recuerdo— por el rey que en una escena de violenta efectividad dramática le asesta una puñalada en la cara. Celestina será obligada también a una conversión: a ser «la ramera que me habéis hecho», el personaje que retrata Fernando de Rojas. Perdida la inocencia, abocada al odio y la venganza, corrupta y demoníaca, será ya la Celestina que conocemos.

Sobre *Las ilusiones de las hermanas viajeras*

Elaborada con bastante anterioridad a «Las Conversiones» —unos 25 años de diferencia— *Las ilusiones de las hermanas viajeras* es la cuarta obra escrita por Martín Recuerda. Compuesta en 1955, permanecía inédita hasta el momento, aunque fue dada a conocer en 1967 en la Casa Hispana de Washington y posteriormente, en 1973, se representó en diversos colegios mayores de Madrid. Por cronología y estructura —como veremos— pertenece, pues, a la primera etapa de la dramaturgia de Martín Recuerda. En los comentarios que ha hecho José Monleón sobre estas primeras obras de Martín Recuerda se nos habla de espacios cerrados, asfixiantes y quietos en donde pululan personajes agobiados. Igualmente, en esa primera etapa de la producción de Martín Recuerda, podemos detectar la presencia, la impregnación de un cierto lirismo que se traduce en la creación de un clima intimista, ternurista e, incluso, sentimental, y cuya culminación será *El teatrito de Don Ramón.* A ello hay que añadir —y lo indicábamos más arriba— la condición de víctimas de los personajes, incapaces de rebelarse ante el medio hostil que los circunda. Ese espacio agónico —«pueblos oprimidos y miserables»—, ese clima intimista y ternurista, y ese ser víctimas los personajes, aparecen reflejados en *Las ilusiones de las hermanas viajeras.*

La obra —drama en un acto— está concebida como unidad de espacio, tiempo y acción. Se desarrolla en el breve lapso de tiempo que abarca el tránsito de la despedida de un año y la llegada del año nuevo. Su escenario es único: una casa que acoge a tres hermanas y a una anciana huésped. En torno a ese colectivo femenino gira un tiempo agónico, opresivo, en donde las ilusiones van muriendo ahogadas por un ambiente

provinciano. El drama de las cuatro mujeres es el drama de las víctimas que ven fracasar sus ilusiones y aspiraciones de otra vida mejor, rodeadas de recuerdos familiares y prisioneras de su propia decadencia.

Una vez más, nos encontramos con un espacio cerrado —la casa, el entorno provinciano— que actúa como una estructura que asfixia y limita impidiendo cualquier huida, cualquier intento de salida. Esa salida, la liberación, está simbolizada en el mar y el viaje hacia otros mundos y, con ello, la posibilidad de acceder a una existencia diferente. Sólo la más joven de las hermanas será capaz de cometer una transgresión —el robo de un collar de la anciana que hospedan— para salvarse ella y sus hermanas. Sin embargo, la transgresión sólo queda en intento y con el arrepentimiento desaparece la esperanza de salvación. La vida de las hermanas —que únicamente serán viajeras con la imaginación y el deseo— es un engaño permanente roto cuando se atisba la posibilidad de llevar a cabo sus ilusiones, el ansiado viaje que las aleje de la mediocridad en que habitan. La decisión última de no robar a la anciana supone la vuelta a ese engaño y al fingimiento, la muerte de las ilusiones o su perpetuación mediante la ficción.

Para sobrellevar ese tiempo tedioso, a la par que refuerzan la ficción en que viven, las hermanas escenifican para ellas y para su huésped —su único y próximo público— una pantomima. Su título es revelador: *Tren del Sur*. De nuevo el ansia del viaje. Y aún más. En esa obrita las hermanas cifran un mundo propio que se opone al mundo que las rodea y donde plasman sus anhelos y sus miedos. (La significación de esta pantomima dentro de *Las ilusiones de las hermanas viajeras* está espléndidamente analizada por Antonio Morales en su estudio preliminar.) La inclusión de *Tren del Sur* en la obra —teatro en el teatro— es un recurso sabiamente utilizado por Martín Recuerda que veremos repetirse, con variantes, en piezas posteriores. Además le sirve al autor para exponer ciertas concepciones sobre la creación literaria, amén de mostrarnos su devoción y su ternura por los cómicos que, pese a todo, hacen posible el teatro. No olvidemos, en este sentido, que la mayor de las hermanas de la obra es una actriz de provincias y que otra hermana tiene pretensiones de escritora.

Por lo que hemos dicho hasta ahora podría pensarse que *Las ilusiones de las hermanas viajeras* nos sumerge en un clima de tensiones y crispación. No hay tal. Martín Recuerda nos lleva a una situación límite, sí, pero reflejada de manera intimista, con un aliento de melancolía y ternura. El retrato de las hermanas y la anciana está trazado desde una lírica de la cotidianeidad, desde la contemplación sentimental y desde la proximidad que suscita el amparo para con el desvalido. El patetismo de las vidas de las cuatro mujeres queda manifiesto sin crueldad y nos obliga a interrogarnos por los motivos que lo han provocado. La carga crítica apunta así hacia las causas, no hacia las consecuencias. El drama de las hermanas viajeras es el de ver reflejado su destino en la anciana que las acompaña. Ella es el retrato decrépito de su futuro. Las hermanas se resignan y aceptan su papel de víctimas. El nuestro, espectadores o lectores, es evitar que esas víctimas se produzcan.

SABAS MARTIN
Fundadores, 5. 28028 MADRID



Georges Thill.

In memoriam Georges Thill

El 16 de octubre del pasado año fallecía en París el célebre tenor Georges Thill. El silencio de la prensa española, incluida la especializada, fue casi total. Thill había nacido el 14 de diciembre de 1897 en una pequeña calle, cerca del Hotel de Ville de la capital francesa. Década prodigiosa la última del pasado siglo para la cuerda tenoril: Beniamino Gigli, Giacomo Lauri-Volpi, Dino Borgioli, Miguel Fleta, Miguel Villabella, Giuseppe Lugo, Antonio Cortis, Galiano Masini, Richard Tauber, Lauritz Melchior, Helge Roswaenge, Fritz Wolff y Antonio Melandri. Si añadimos a los citados los nacidos en la década anterior, Pertile, Merli, Schipa, Lázaro, de Muro, Mac Cormack, Martinelli, etc., figuras todas «en rodaje» en el período de mayor esplendor de la carrera de Thill, nos informa de la dura competencia para poder distinguirse en este momento de la historia del canto operístico. Achacan a los aficionados al género lírico la excesiva, e incluso caprichosa, nostalgia de épocas pretéritas. En este caso, dicha imputación carece de base, indudablemente.

El padre de Thill era propietario de una casa editorial y compartía con su esposa una gran afición por el arte lírico, afición que transmitieron a su hijo. Se cuenta que el padre, durante su juventud, se inscribió como comparsa en el Palais Garnier para sentir con ello de cerca la presencia de los cantantes y pisar, de alguna forma, un escenario operístico.

Thill, hijo, realiza sus estudios de bachillerato en Toulouse y acude regularmente a su teatro Capitole.

Al declararse la Primera Guerra Mundial el joven Georges trabaja como ayudante en el despacho de un corredor de bolsa. Es movilizado y en las trincheras comienza a cantar para sus compañeros de armas.

Alentado por la familia, en un permiso, se inscribe como alumno en el Conservatorio de canto de París. Por aquel entonces su voz, rica de timbre y con un agudo espectacular, carece de apoyo central y de consistencia en las notas graves. Sus profesores se ven incapaces de redondear una generosa pero desigual voz. Entre estos se encontraba un famoso bajo, André Bassé, conocedor de todos los secretos relacionados con las características de su condición vocal, pero que no alcanzó a aconsejarle convenientemente. El desaliento se apoderó del joven Thill. Un compañero del conservatorio, Mario Podestà, le aconseja entonces que acuda a un profesor italiano, concretamente al tenor napolitano Fernando de Lucía.

Este, nacido en 1860, había sido un cantante famosísimo, admirado por Verdi y Puccini. Como más tarde afirmaría Thill, del gran tenor napolitano aprendería las bases de la escuela italiana del bel canto («tutte le mie malizie» en boca de De Lucía).

Un amigo del padre de Georges, un tal Delcourt, le permitiría una audición para la Opera de París. Esta audición ante Jacques Rouché, encargado de la selección de nuevas voces, le facilitaría la entrada en el primer coliseo francés. Allí debuta en 1924 en el bonito pero poco gratificante papel de Nicias en la ópera de Massenet *Thais*. En el mismo escenario interpreta roles de menor entidad hasta diciembre de ese mismo año, donde canta por vez primera el Duque de Mantua del *Rigoletto* de Verdi. El triunfo es definitivo. La belleza de su voz, unida al ímpetu juvenil de su interpreta-

ción, enloqueció al público. En dicho teatro canta sucesivamente *Faust* (1925) el *Romeo* de Gounod (1926), *Lohengrin* (1926), *Marouf* y *Samson* (ambos en 1928).

Su primera aparición fuera de su país tuvo lugar en la Arena de Verona en 1928 cantando el Calaf del *Turandot* pucciniano. Pero el inicio de su carrera internacional se sitúa realmente en 1930, año en que debuta en la Scala de Milán con *La fanciulla del West* al lado de la fabulosa Gilda Dalla Rizza y dirigido por Victor de Sabata.

Este mismo año cruza el Atlántico y el Teatro Colón de Buenos Aires le aplaude en *Don Carlo* y en el Faust de *Mefistofele* de Boito. Thill, a lo largo de su extensa carrera, mantendría un regular contacto con el público argentino, que hizo de él uno de sus ídolos. Entre los más veteranos aficionados de este gran teatro se cuenta una anécdota. Thill, mujeriego empedernido, era muy dado a la vida nocturna ofrecida sin regateos por la capital bonaerense. Tras una triunfal representación un aficionado argentino le comentó: «Qué, maestro, ahora a descansar para la función de mañana». Thill tomó el comentario como una ironía del luego asombrado *fan* y respondió agriamente: «Usted conténtese con venir a oírme y luego juzgue si he cantado mal o bien».

En 1931 se efectúa su primera aparición en el Metropolitan de Nueva York con el Radamés de *Aida*. En este teatro se escuchan sus creaciones de Faust, Gerard de *Lakmé* y el Romeo de Gounod.

Los éxitos internacionales no le alejaron de su Opera de París, a la que siempre fue fiel. En este teatro dio a conocer sucesivamente sus versiones de *Tannhäuser,* el Faust de *La Damnation de Faust* de Berlioz, Parsifal, Walther de *Los maestros cantores,* Guillermo Tell, Raoul de *Les Huguenots,* Admeto de *Alcestes* de Gluck, Sansón, Eneas de *Los troyanos en Cartago* de Berlioz, Don José de *Carmen,* etc. Intervino también en «rarezas» como *Vercingetorix* de Canteloube, *Broceliande, Rolande et le mauvais garçon* (ambas de Rabaud) y *Ariane* de Massenet. Dentro de la ópera francesa sus caballos de batalla fueron *Sigurd* de Reyer y *Marouf* de Rabaud.

El repertorio de Georges Thill comprendía más de sesenta personajes, repartidos entre el francés, italiano y alemán.

Su popularidad, como a otros tantos colegas, le llevó al mundo del cine, interpretando *«Chanson de Paris», «Aux portes de Paris»* y con Grace Moore un film sobre la ópera de Gustave Charpentier *«Louise».*

Su despedida oficial tuvo lugar en 1953. Sin embargo, tres años más tarde da en el Chatelet un recital wagneriano, dirigido por Jean Fournet, que sería su definitivo adiós.

Para la posteridad ha dejado una extensa colección de grabaciones, realizadas en su mayoría a partir de 1930 y coincidentes con el mejor momento vocal de su carrera. En estas grabaciones queda una constancia eterna de su arte, que aún no ha encontrado un sucesor.

Ha registrado arias de óperas, lied alemán, canción francesa e italiana, composiciones religiosas y patrióticas, opereta. Dos óperas completas: *Carmen* de 1928, dirigida por Elie Cohen, con Raymonde Visconti y Marthe Nespoulous y *Werther* de 1930 con Ninon Vallin, grabación hasta ahora no superada. Sobre su Werther, Rodolfo Celetti, el prestigioso crítico italiano, señala en *«Il teatro d'opera in disco»,* que

Thill, junto a Schipa, fueron los mejores intérpretes de este papel en los años veinte y treinta. Con respecto a su Don José sorprende la concepción que hace del personaje, musical e intensa, desprovista de los excesos desgarradores a que nos tienen acostumbrados los tenores actuales.

También con la excelente Ninon Vallin grabó en 1935 una versión abreviada por el propio Gustave Charpentier de su *Louise*. Su Julien no tenía tampoco rival. En la voz de Georges Thill se unían estrechamente dos factores: la homogeneidad y belleza de la voz y el perfecto y elegante fraseo. Supone además Thill un caso aislado dentro de las voces de su cuerda producidas por el vecino país. Desde Gilbert Duprez (1806-1896) ha sido el único tenor francés que ha podido cantar, con similar fortuna, el repertorio lírico *spinto* de su país y el italiano, con incursiones al primer Wagner.

Por ello sorprenden las opiniones expresadas por Lauri-Volpi en su libro *«Voces paralelas»*. En principio es discutible su «paralelismo» con Richard Tauber, tanto por sus características tímbricas como por el repertorio interpretado. Por otro lado se limita a decir que escuchó unos *Hugonotes,* donde ya estaba acabado, sin precisar año y circunstancias, y achacando la pérdida de la voz al haber cantado en una lengua ajena (léase el italiano). El párrafo parece más estar dictado por las prisas o la mala intención que por una objetiva y sincera valoración.

Con motivo de su ochenta cumpleaños, su casa editorial discográfica le dedicó un homenaje, en un álbum de cuatro discos, donde se recoge parte de su legado. En el folleto que le acompaña figura una interesante entrevista con Alain Lanceron. Por la agudeza que tienen algunas de sus opiniones, se transcriben literalmente. «Pertenezco a la escuela italiana. Esta escuela se remonta a la noche de los tiempos y se ha perpetuado oralmente. Todo lo que se ha escrito sobre el canto es inútil. En Italia se ha cantado siempre. Hay un secreto del canto adquirido a través de los siglos y que se ha transmitido hasta hace poco tiempo. Ahora se ha acabado. De Lucía lo tenía y su discípulo (o sea, Thill) lo llevará con él...».

«Ya no hay cantantes como antes. Hay cantantes actualmente que cantan bien, pero no encuentro los equivalentes a los que escuché de joven» (cita entre ellos a Rosa Raisa, María Jeritza, Rosa Ponselle, Marcelle Demougeot, Fanny Heldy).

«Me han gustado todos los roles que interpreté. He sentido una emoción intensa con Parsifal, pero mi preferido es quizá Walther de *Los maestros cantores*. Hay un rol que me hubiera gustado cantar: Otello (existe una selección grabada por él en 1943). Pero he renunciado por prudencia, al darme cuenta de la intensidad del personaje. No me sentía demasiado "dramático" para cantar este papel.»

En cuanto a la actuación escénica dice Thill: «Prefiero evidentemente un artista que actúe bien, por ejemplo, Jean Perier *(1869-1954), barítono francés, famoso por su Marouf, que cantó con Thill varias veces)* y Vanni-Marcoux *(1877-1962, bajo francés primer Pélléas en el Covent Garden),* pero no hay que pasarse en el teatro lírico. Lo que no excluye las bellas actitudes en escena, como las de María Callas, que tenía una inteligencia muy señalada. Si deseo buenos comediantes me voy a la Comédie Française o al Boulevard».

Sobre los directores: «En Italia el director era todopoderoso. Muy a menudo era responsable también de la puesta en escena. En Francia era más benévolo. Prefiero a

los directores franceses, el director de orquesta no es un autócrata» (añade su admiración por Paul Paray).

Sobre las puestas en escena: «En mis tiempos las puestas en escena se aproximaban lo más posible a lo que habían querido el libretista y el compositor: el regista indicaba las salidas, las entradas, el juego escénico, las intenciones de los autores. Era suficiente. En mi opinión la puesta escénica es un poco, a veces mucho, el enemigo del artista. Tomad un cuadro y ponedle un marco asombroso. No se ve el cuadro, sino el marco. Cómo definir algunos montajes de hoy, yo no quiero dar el epíteto. No admito, y no soy el único, que se nos impongan algunos horrores demasiado indecentes. Eso sí, paso a los jóvenes, pero no paso a la chifladura».

Sobre el mundo del disco: «Es una gran invención, pero puede ser tramposo con respecto al mundo del canto, reduciendo las grandes voces y ampliando las pequeñas. No citaré nombres, pero hay muchos. Ciertos artistas llegan precedidos por una gran reputación, a través de los discos, y al oírlos, la cosa ha estado bastante lejos de ser brillante. En mi caso me ha ayudado en mi carrera, pero también me ha perjudicado porque en mi época las grabaciones se hacían en cera y no en banda magnética como ahora. La aguja que recorría el surco vibraba y esta vibración quedaba grabada. Si se cantaba demasiado *piano* la aguja no vibraba bastante y no grababa. Si se cantaba *forte*, la vibración penetraba profundamente en el débil surco y hacía bajar la altura de la nota. Esto ocurre en mi disco de *El Cid* (Massenet) en el aria «O noble lame», en el si bemol de «Condu-*I*-re». Por el contrario, en el final del disco «Inutiles regrets» de *Los Troyanos* (Berlioz), el ingeniero de sonido para evitarlo bajó la intensidad, con lo que la voz ha sido disminuida, apagada, con respecto al coro».

Sin embargo, a pesar de estas consideraciones, es el disco quien perpetuará la voz y el arte de este gran cantante, que ya ha entrado en la leyenda.

FERNANDO FRAGA
San Vicente Ferrer, 34, 4.º izq.
28004 MADRID

Ocho exposiciones en Madrid y una en Legnano y Milán

1. Los Sorolla de La Habana, en las Salas Picasso

En uno de sus cuatro grupos de salas, se celebró en sus tres espacios una exposición de 31 obras de Sorolla, nunca vistas hasta ahora en España. Casi todas ellas databan de los últimos años del siglo anterior o del primer decenio del XX. En los dos ámbitos de la planta baja había 16 obras de muy grande o mediano formato. En el ámbito de la segunda planta 14 obras de formato más bien mediano, y una de pequeño formato. Un Sorolla inédito, con lienzos provenientes en su casi totalidad de

colecciones particulares, integradas en el Museo de Bellas Artes, de La Habana, constituye necesariamente una fiesta de luz y color. Había, no obstante, varias obras en las que Sorolla había oscurecido su luz y alguna, la mejor de todas, en la que había sustiuido su frecuente mancha de color larga, en la que la propia mancha se autodelimita sin que sea visible ningún dibujo previo, por un dibujo caracoleante y por unos toques más nerviosos y menos resbaladizos. Dicha obra —«Fiesta en la Alquería»— tenía además una paz intemporal y un equilibrio de masas que le daba un aire clásico a pesar de la modernidad evidente de la factura. En ésta y en una segunda obra —«Entre naranjos»— había además un no sé qué del espíritu de Watteau, pero no a la manera de las fiestas galantes, sino con un sano regocijo popular. En las restantes obras la luz —como siempre en Sorolla— creaba la atmósfera y era protagonista. La temática era también la habitual en el maestro: el mar de Levante español, con figuras en su orilla o la huerta lujuriante de luces a menudo cernidas o con ramalazos de sombra.

Sorolla atraviesa ahora el más difícil momento para su fama. Murió hace 33 años y a pesar del prestigio que disfrutó en vida, no figura en los grandes diccionarios de la pintura universal, del tipo del «Le Robert», ni se lo considera como un precursor del arte actual, ni como un clásico. Todo ello es injusto, pero el gusto y la crítica van por otros derroteros. Cuando hayan pasado otros cincuenta años estará Sorolla en todos los diccionarios y será un clásico, uno de los más grandes luministas de los dos últimos siglos y un maestro de quien se dirá que se expresaba con soltura, alegría de color y radical autenticidad. Mientras ese momento llega, felicitémosnos de que esta exposición nos haya permitido recordar una vez más algunos de sus contrastes entre sombras hoscas y luces irisadas; entre pinceladas tensas y manchas larguísimas, levemente estriadas; entre colores densos y claras fluideces rosadas y tersas. La hora de Sorolla volverá indefectiblemente cuando la pintura de vanguardia pueda vestirse de nuevo de sosiego y alegría de vivir, de color y de luz.

2. «El Fortuny de Venecia» y «Pintura naïf», en el Banco de Bilbao

Pocas personas recuerdan que el gran Mariano Fortuny y Carbó, uno de los más importantes pintores españoles del siglo XIX, tuvo un hijo de igual nombre, que fue también artista y que murió en plena actividad creadora a los ochenta años y no a los treinta y siete como su padre. Sabido es que Fortuny y Carbó compró en Venecia el Palacio Pessaro (hoy palacio Fortuny) y que allí pasó parte de los últimos años de su vida, hasta que falleció prematuramente en Roma en 1874, el mismo año en que los pintores impresionistas comenzarían a llevar hasta sus últimas consecuencias gran parte de sus premoniciones. Fortuny y Carbó era sólo pintor. Su hijo Fortuny y Madrazo lo fue todo con buen oficio y escasa ambición. Nacido en Granada en 1871, tres años antes de que muriese su padre, se encariñó él también con Venecia y allí pasó casi toda su vida y allí murió como un patriarca rodeado de amigos y colaboradores. Fue pintor, escultor, dibujante, escenógrafo, figurinista y casi ingeniero. Muy ligado al teatro de «La Scala», de Milán, no sólo realizó numerosos figurines de enorme distinción, sino también maquetas y bocetos para la cúpula plegable y

móvil de dicho teatro, proeza esta última en la que fue una especie de precursor de Pérez Piñero. Dada esta amplitud de su obra, de la que se habían celebrado importantes exposiciones en Italia y otros países, era necesario traerlo también aquí. En 1979 se celebró en el Museo Textil de Lyon una antológica de sus textiles y figurines. Sus diseños para telas fueron considerados entonces como de calidad excepcional, en tanto a sus figurines se los destacó por su extremada elegancia. Su obra pictórica está compuesta primordialmente de retratos veraces y bien entonados. Sus decorados, otra de las cimas de su obra, son suntuosos en medio de su relativa sencillez y se avienen bien con los vestidos de terciopelo que ornan a algunos de sus personajes escénicos. Mariano Fortuny y Madrazo nunca dejó de ser espiritualmente un artista con gran simpatía por el espíritu del siglo XIX, pero ello no evitó que inspirase una gran parte de sus modelos en la moda cortesana de los grandes siglos de la Edad Media, del XIII en adelante, ni que la reelaborase con una distinción que, sin perturbar la originaria, la acomodaba flexiblemente a nuestros gustos actuales. Bien venido, por tanto, a su patria este Fortuny póstumo y que no sea por última vez.

También en el Banco de Bilbao se celebró una exposición antológica de alta importancia: la de pintura naïf de la Colección de Juan Antonio Vallejo-Nájera, la más importante de España en dicha especialidad. Nadie va a descubrir a Vallejo-Nájera como psiquiatra y como escritor, pero es posible que se ignore que es también un excelente pintor naïf, un gran coleccionista de dicha pintura y un encuadernador que encuaderna tan sólo sus propios libros, pero que se halla a la altura de los más importantes de España. En su colección no falta ninguno de los grandes naïfs, pero es posible que los que más lo conmuevan sean «Angulo», «El Boliche», María Dolores Casanova, Mellebrera, Pérez Bueno y Rivera Bagur. En su insustituible libro «Naïfs españoles contemporáneos», estudia Vallejo-Nájera a otro grupo de pintores a los que considera no naïfs, pero sí «de estilo naïf», en el que hubiera podido incluirse también a él, si su modestia no se lo hubiese vedado. No cabe duda de que un psiquiatra no puede seguir viviendo en el paraíso original, ni verlo todo color de rosa. Vallejo-Nájera no puede, por tanto, ser naïf, ni pueden serlo los otros pintores que incluye en ese segundo apartado, tales como Carmen Ramírez, Juana Pueyo, «Marta Figueroa», Belén Saro o los hermanos Borrás. Estos otros pintores consiguen a veces una sencillez y una armonía cromática tan limpia como la de los verdaderos naïfs y merecen, por tanto, el lugar que Vallejo-Nájera les concede en su colección. Fue un gran acierto que el Banco de Bilbao haya dado a conocer esta gran antología naïf. Cuando empezamos a hallarnos un poco de vuelta de tantos tremendismos y de tantos descalabros posconceptuales, esta exposición constituye un soplo de aire puro, de originalidad no prefabricada, de fragancia y de búsqueda a tientas de nuevos caminos espirituales. Era una exposición necesaria y ha merecido su éxito.

3. Zóbel en la Fundación March

La muerte del gran pintor y mecenas Fernando Zóbel de Ayala y Montojo, constituyó uno de los más dolorosos golpes que ha sufrido el arte español en 1984. Zóbel no sólo era uno de nuestros más importantes pintores gestuales, sino uno de

los artistas que más se ha preocupado por poner su fortuna personal al servicio de una labor cultural y patriótica de extraordinaria eficacia. Nacido en Manila en una familia de vieja raigambre española, emparentada con una emprendedora estirpe alemana, reunía en su carácter las virtudes de seriedad, espíritu de iniciativa y vocación de servicio que caracterizaban a los Zóbel, los Ayala y los Montojo. Fue fiel al imperativo de su ancestros, entre los que había marinos heroicos, capitanes de empresa y hombres de alta cultura. Nada de extraño tiene, por tanto, que haya sido el fundador del *Museo de Arte Abstracto español,* instalado en Cuenca en el marco inigualable de las Casas Colgadas, ni que haya seleccionado personalmente todas las obras que se exhiben en el mismo y las haya comprado con su peculio personal, sin solicitar ningún tipo de ayuda al Estado o a los artistas, y las haya donado luego, igual que parte de su biblioteca y archivo de arte, a esa gran institución cultural en la que había puesto sus mejores ilusiones. Presintiendo hace escasos años su próxima muerte, cedió luego su museo a la Fundación March, para que cuando él faltase pudiese seguir funcionando y no se perdiese así la labor educativa que, gracias a su generosidad, allí se realizaba y que, debido a su previsión, se sigue realizando en la actualidad. El Museo de Cuenca alberga la más importante antología del arte abstracto español existente en España y no puede, en dicho aspecto, ser igualada, ni de lejos, por el Museo Español de Arte Contemporáneo, de Madrid, ni por el de Arte Moderno, de Barcelona. Es un museo único en el mundo por su montaje, por su emplazamiento y por la calidad de sus fondos en la especialidad a la que ha sido dedicado.

En la exposición conmemorativa de Zóbel, organizada por la Fundación March, era posible seguir su evolución total. Excluida una etapa inicial de tipo figurativo, rico color y expresividad intensa, la totalidad de la obra de Zóbel entra de lleno en el más paradigmático gestualismo abstracto. Al final del decenio de los cincuenta aplicaba con jeringuillas de inyecciones sus rectas estrías gestuales y las emborronaba luego ligeramente con paños, permitiendo así que los trazos iniciales quedasen embebidos en el frotado final. En algunos lienzos utilizaba tan sólo un vibrante negro sobre blanco, pero en otras obras los fondos, con muy sutiles gradaciones entre amarillentas y verdosas, constituían una premonición de sus futuras y más conocidas etapas. En ellas siguió siendo abstracto gestual, pero el despliegue de sus manchas tenues y la melodía de su dibujo —cuando existe— sugieren paisajes soñados en los que confluyen el refinamiento y la intemporalidad.

Esta manera de hacer, no es en la pintura de Zóbel un fin en sí mismo, sino un medio para comunicarnos un «algo» inasequible que supera las habituales limitaciones del oficio de pintor. Zóbel se había asimilado mejor que nadie en España el espíritu de la pintura extremooriental, en especial el de la de China y Japón, y captaba en sus lienzos esa detención del instante y ese estado de «vacío del alma» que tan conmovedoramente han sabido trasmitirnos algunos escritores y pintores taoístas o budistas, coincidentes todos ellos en su renuncia a perderse en el flujo engañoso de los fenómenos y en su búsqueda calma de lo absoluto, equivalente oriental e intutitivo del número kantiano. La pintura de Zóbel es así una ventana abierta hacia otra realidad más verdadera, que se esconde más allá de todo cuanto vemos y que, aunque nos es imposible llegar a conocerla con nuestros sentidos, podemos, al menos, intuirla

a veces a través de algunas obras de arte o mediante algunas vivencias de tipo religioso en su más amplio sentido.

4. Aurelio Teno, en Galería Las Minas

Bajo dirección de Dafne de la Torre, acaba de inaugurarse en Madrid una nueva galería. Todo resulta en ella un tanto insólito, pero muy acogedor al mismo tiempo en la organización de su espacio. Tres pequeñas salas en el piso bajo y cuatro más en dos sótanos (dos en cada uno) se enlazan por pasadizos, escaleras y vericuetos un tanto laberínticos que permiten descubrir perspectivas inusitadas para cada obra. Una iluminación también anómala, con fuertes focos que revalorizan unas zonas de las esculturas y objetos y dejan otras en una intrigante penumbra, completa la originalidad de la ambientación. Para que todo resultase todavía más diferente, el expositor inaugural ha sido Aurelio Teno, quien, tras haberse pasado once años en Nueva York, Caracas y Buenos Aires, ha decidido suspender su fiebre viajera y retornar a España.

Antes de su viaje construía Teno pinturas, escultopinturas, esculturas, joyas y objetos en los que el surrealismo y el expresionismo se entreveraban en dosis casi iguales. Ahora sigue sucediendo lo mismo, pero todo es algo diferente. En las obras de sus últimas etapas —las que está exponiendo— el expresionismo predomina netamente sobre el surrealismo. Ha renunciado a todos sus restantes géneros y tan sólo realiza esculturas en toda suerte de materiales y construcciones de espacio interior y tensiones forcejeantes. Ha desaparecido también el espíritu de juego, el retozo andaluz que atemperaba su dramatismo, y todo tiene ahora intensidades hirientes de alto valor expresivo. La madera carcomida, mezclada con la arpillera y algún toque de pintura, le permite crear obras de un desgarro brutal, que son, en su opinión, un reflejo fiel de las ansiedades y tensiones de nuestra época. El dominio del oficio es, como siempre, muy grande, pero ahora procura Teno que se le note lo menos posible, para que nadie ose acusarlo de realizar obras que puedan ser tachadas de «agradables» o de «preciosistas». Todas estas cualidades resplandecen en el gran objeto que ocupa la totalidad de una de las salas del segundo sótano y que se extiende entre estiradas arpilleras desde el techo hasta el suelo y desde cada pared hasta la de enfrente y hasta la escalera. Es muy posible que Teno se convierta en obras así en el cantor de un mundo sin esperanza, pero la calidad de su obra y su creencia en la misión del artista creador, niegan, por fortuna para él y para nosotros, buena parte de todo cuanto su diagnóstico tiene de disconforme y de pesimista.

5. Jesús Infante, en Galería Eureka

Hace muchos años que estoy convencido de que Jesús Infante es uno de los mejores acuarelistas de nuestros días y de que la acuarela no es un «arte menor», sino una de las artes que más dificultades ofrecen si se quiere dotarla de la calidad y perfección deseables. Artistas tan importantes y renovadores como Turner o Kandinsky pintaron acuarelas que nada tienen que envidiarle a sus lienzos, sino que los



Aurelio Teno: El grito.

superan en algunas ocasiones por su levedad y distinción. Estas dos cualidades son también las que más prevalecen en Jesús Infante, pero el maestro riojano quiere ser acuarelista y solo acuarelista y no tiene, por tanto, que hacer competir a sus acuarelas con unos lienzos inexistentes. Su elección ha sido drástica, pero ha podido así perfeccionar durante treinta años sus técnicas y sus levedades hasta convertir cada una de sus acuarelas en una joya de transparente distinción. El paisaje del norte, en la gama fría, y el de Castilla, en la caliente, constituyen los dos temas principales de las creaciones de Infante. La sutileza de los tonos, la sensación de flotabilidad, algunos vahos de niebla en los cuadros norteños y algunas lontananzas desdibujadas en los castellanos, sugieren siempre más de lo que dicen y nos dejan a mitad de camino entre una realidad trascendida y una ensoñación entrevista. Muchas de las obras de Infante parecen estar hechas con aire y con luz, pero el aire fluye onduladamente y la luz se irisa lo imprescindible para dotar de vida a cada brizna y a cada celaje. Todo en esta obra tan armoniosa y serena se halla siempre en su punto exacto y no tan sólo deleita, sino que nos enseña hasta dónde pueden llegar las posibilidades de la acuarela como gran arte.

7. «Grupo Cero», en el Centro Cultural de Alcobendas

Alcobendas, ayer apacible pueblo de la provincia de Madrid y hoy barrio periférico de la capital, ha perdido su independencia y sus viejos y silenciosos barrios, sustituidos por muchos automóviles y muchas moles de cemento, pero ha ganado un excelente centro cultural, cuya política de exposiciones consiste en dar a conocer nuevos valores, notables por su capacidad de anticipación del futuro y por su calidad artística, virtudes ambas que nada tienen que ver casi nunca con la propaganda masiva que, por motivos de todo tipo, se le hace a veces a unos artistas y a otros no.

En Madrid acaba de nacer un nuevo grupo de arte que tiene un carácter internacional. Se llama «Grupo Cero» y lo componen Chu Lily, pintora china que disfruta de merecida fama en su patria; Manuel Emilio Montilla, joven maestro dominicano que, tras sus éxitos iniciales en Santo Domingo, aspira a triunfar también en España, y los jóvenes pintores españoles Alfonso Guerra Cal Calle, de Arcos de la Frontera, e Hipólito Gago Piorno, de Zamora. Montilla cuenta en la actualidad treinta y cuatro años, Guerra treinta y dos y Gago veintinueve. La edad de la pintora no figura en el catálogo, pero es igualmente joven. Gracias a la llamada de un amigo, tuve la suerte de poder contemplar en Alcobendas esa exposición que me ha parecido una de las más importantes de la temporada madrileña. Los cuatro artistas que figuran en ella dominan su oficio, tienen originalidad y saben a dónde quieren llegar. No es demasiado frecuente reunir esas tres cualidades y cabe esperar que sigan caminando con el seguro paso con el que han iniciado su marcha conjunta gracias a la sagacidad inteligente de los responsables de un centro cultural periférico, con una economía no demasiado boyante.

Chu Lily, de quien conozco algunas de las obras chinas que había realizado en su país antes de su venida a España, ha querido competir en Occidente con armas occidentales, pero sin renunciar ni a su clásica levedad oriental, ni a los espacios abiertos que caracterizan desde hace tres milenios a la mejor pintura china. En primer

lugar, lo que Chu Lily expone no son cuadros, sino cajas cuyas paredes interiores, exceptuada la del fondo, que es una pintura, y la del frente, que no existe para que se pueda ver el interior, son espejos que prolongan lateralmente la imagen del fondo en una extensión indefinida y prácticamente inacabable, pero no podemos ignorar ante éste, para nosotros, nuevo tipo de objeto artístico, que, tal como recordó Santiago Arbós Ballesté en el hermoso texto que escribió para el catálogo de esta exposición, «las cajas y los espejos son elementos fundamentales de la magia china». Chu Lily hace en efecto magia oriental con sus cajas y sus espejos, pero también con la pintura al óleo que aparece en su fondo. Cuando hace pintura tradicional china prefiere las tintas chinas y el soporte de seda o papel de arroz, pero en sus obras europeas se inclina hacia la abstracción y utiliza el más tradicional de los procedimientos occidentales. Sucede, no obstante, que la pintura que se ve en el fondo de la caja y que se repite reflejada hacia arriba, hacia abajo y hacia ambos lados, tiene la magia de los paisajes chinos que pinta en el clásico formato vertical alargado, vigente en su país desde hace dos mil y pico años. Hay en sus pinturas de factura occidental símbolos oníricos encabalgados, pictografías con alusiones mágicas, grafismos que nos hacen pensar en puentes sobre lagos insinuados, resplandores azules, su color predilecto, que son magia también, y luces unas veces intensas y otras tornasoladas. Reproducimos la imagen del fondo de una de estas cajas, pero fotografiada antes de ser colocada en su pared posterior. El lector debe poner en juego su imaginación y pensar en cómo vería realmente la obra si estuviese en la exposición y pudiese, incluso, como hacen casi todos los espectadores, introducir su cabeza en la caja. Habría salido así durante un momento de las realidades diarias y penetrado en un mundo de ilusión y amplitud espacial que nos saluda como un soplo de originalidad tras el mimetismo que está convirtiendo en académicas a muchas de las vanguardias actuales, especialmente a las posteriores al pop-art. Las cajas de Chu Lily son de diversos formatos, pero en las más grandes (dos metros de ancho, uno y medio de alto y uno y medio de fondo) es en las que más perceptible resulta esa magia del color y el espacio, en la que su creadora es maestra.

Hipólito Gago Piorno, de quien había visto con anterioridad muy escasas obras, pinta unas figuras que parecen hallarse más allá de la muerte. Es un impresionista intenso cuyas imágenes, a menudo ardientes, parecen cortarle con su dramatismo el aliento al espectador. Rostros deformados en gestos de angustia, pinceladas largas, empastes amplios, grandes fondos erosionados, colores intensos en pureza total o en mezclas insólitas, luces vibrantes, fundidas en el color, ramalazos sombríos en las zonas más densas, todo conduce a crear un expresionismo que tiene mucho de español en su búsqueda del drama interno de cada uno de los personajes de sus escenas, pero también bastante de nórdico en los contrastes hirientes y en las oposiciones emotivas de unos rojos y unos azules de enorme poder expresivo. Hipólito es uno de esos jóvenes artistas, por cuyo triunfo cabe apostar. Tiene todas las cualidades necesarias para convertirse en uno de nuestros más grandes expresionistas y tan sólo treinta años de edad. El futuro es suyo, por tanto, y todo hace augurar que la calidad de su obra no defraudará las esperanzas que ponemos en ella. Ninguna reproducción acompaña este recuerdo de la pintura de Hipólito. Lo hago a propósito para no equivocar al

lector. Una pintura que funda en el color —en el peso del color— la tectónica de la composición y la eficacia expresiva, suele perder tanto si se la muestra en fotografías en blanco y negro, que es mejor, en casos como éste, esperar a ilustrar los textos con reproducciones en color y alta fidelidad.

El dominicano Manuel Montilla es un neosurrealista a la manera habitual en Iberoamérica y puede ser relacionado con algunos jóvenes artistas dominicanos en los que la magia surreal, nada tremendista, pero llena de sutil sensibilidad, es una de sus características primordiales. Recuerdo a este respecto los interesantes estudios de Humberto Soto Ricart y Jeannette Miller sobre algunos de estos neosurrealistas dominicanos y a pintores tan renovadores como Ulloa, Solano, Kuma, Natera o Menicucci e incluso a los ya veteranos (tan sólo neosurrealistas en muy concretos momentos de su obra estos últimos) Ivan Tovar o Fernando Peña Defilló. Existe, por tanto, una bien cimentada tradición neosurrealista dominicana en la que se inscribe también, con originalidad y distinción, Manuel Montilla, cuya interesante pintura acabo de conocer en Alcobendas. Su dibujo es de extremada delicadeza y siempre a línea, pero con suaves manchas de ricos colores que lo revalorizan en una aplicación posterior. La materia es lisa, pero multitonalizada. Signos oníricos de grafismo finísimo intensifican el misterio surreal. Animales inventados de rostros amables o híbridos con trasfondo lúdico, nos miran desde más allá o desde antes del fluir de las horas. Libélulas con cabeza humana revolotean con factura tersa y color limpio en una ambientación de luminosidades difusas y claras degradaciones cromáticas. Es, en suma, la de Montilla una pintura de leves nuencias, en la que la nostalgia del paraíso perdido y la alegría de vivir en un mundo en el que existen al menos la imaginación y la luz, se equilibran mutuamente.

Guerra Calle pinta preferentemente paisajes o figuras de grupos de campesinos en descanso tras sus rudas faenas, pero podría, por el equilibrio volumétrico de sus grandes manchas de color claro-grisáceo, con leves sonoridades de primarios atemperados, convertirse en un pintor épico de hombres en marcha sobre una altiplanicie caliza o nevada. Tiene el sentido de la monumentalidad y construye sus obras con formas amplias y levemente esquematizadas. Los paisajes que mejor le van son las grandes lontananzas abiertas, pero también cultiva el de redondeados alcores, perdidos en una hermosa luz irreal. Su ascetismo cromático, compatible, gracias al predominio de los blancos levemente manchados, con una luminosidad que no viene desde el exterior, sino que irradia desde el interior de las formas, constituye, unido a su monumentalidad, la segunda de sus características fundamentales.

Los cuatro importantes jóvenes artistas que han participado en Alcobendas en la exposición recién comentada, son licenciados en Bellas Artes y poseen muy brillantes expedientes académicos. Dos de ellos han obtenido además el título de doctor en Bellas Artes y los otros dos han cursado ya sus asignaturas de doctorado, pero no han terminado de escribir todavía sus tesis. No son partidarios, por tanto, de ningún tipo de autodidactismo y saben, igual que los más grandes artistas de todos los tiempos, que el estudio serio constituye el mejor camino para llegar a realizar una obra verdaderamente valiosa y no sujeta a los azares de ninguna moda intrascendente o desarraigada.

8. Miguel Angel Vidal en la Fondazione Pagani (Museo d'Arte Moderna) de Legnano/Castellanza

Patrocinada por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, y por la Fondazione Pagani, se celebró en Milán y en el Museo d'Arte Moderna, de Legnano, una importante exposición en la que se recogían las últimas experiencias generativas, espaciovibracionistas y neoabstractas del maestro argentino Miguel Angel Vidal. Esta nueva presencia en Europa de uno de los más grandes anticipadores pintores de América, puede tener suma importancia debido a que Vidal fue hace veinticinco años uno de los creadores de una nueva corriente pictórica que influiría decididamente en la nueva abstracción europea desde sus mismos inicios. Es preciso, por tanto, hacer un poco de historia para poder valorar en su justa medida lo que la aventura pictórica de Vidal representa.

La primera exposición de Miguel Angel Vidal se celebró en la Galería Comte de Buenos Aires, en 1954. Poco después pensó, en unión de los también pintores Mac Entyre y Baudes Gorlero, fundar un nuevo grupo artístico, cuyos componentes le darían primacía a la melodía del color y la línea y a la generación de las formas a partir de unos centros de expansión de las mismas. En 1959, ante la retirada de Baudes Gorlero, deciden seguir adelante los otros dos componentes del grupo y lo fundan en 1959. El crítico Ignacio Pirovano se interesa por su proyecto y les propone el nombre de «arte generativo» para la inconfundible y novedosa pintura que están realizando. La primera exposición del grupo se inauguró en la Galería Peuser de Buenos Aires, el 7 de septiembre de 1960, fecha en la que nació oficialmente esa nueva modalidad de abstracción. Antes de que terminase el año, se unieron al grupo de Vidal y Mac Entyre los también pintores Ary Brizzi y Carlos Silva, completando así los cuatro componentes que el grupo tuvo a partir de entonces y que sigue teniendo ahora tras veintinco años de actividad. En algunas ocasiones los cuatro generativos expusieron conjuntamente con otros artistas que tenían aspiraciones similares y lo hicieron con el título genérico de «Espacio y vibración», propuesto asimismo por Ignacio Pirovano. La pintura generativa en particular y la espaciovibracionista en general constituyen el arte de la limpieza del color, la vibración de la luz y la generación de las formas idealmente distribuidas a partir de un centro o un eje ordenador sobre las líneas de fuerza de un espacio plano. Todos los componentes del grupo se han mantenido fieles al programa inicial, pero sin repetirse jamás, sino realizando continuamente investigaciones paralelas que acabaron por confluir con las del legado de Mark Rothko y dar origen a modalidades como la variante op de manchas unidas, el «hard edge», la nueva abstracción, la pintura de borde desflecado y los «field countries» o campos de color. La idea inicial de Vidal y Mac Entyre ha tenido, por tanto, larga progenie y servido de dique a muchos de los delirios de los partidarios posconceptuales del «arte no conservable», en el que el proyecto de la obra inexistente o una fotografía de una actuación, sustituyen a la obra en sí misma.

A partir de un punto dado trazaba Vidal inicialmente una fina retícula en la que cada línea condicionaba el emplazamiento de las restantes, la intensidad del color y la gradación de la luz. Posteriormente siguió generando así la estructura, pero renun-

ciando a la retícula y pintando directamente sus formas vibrantes y planas y sus luces reptantes, cortadas por estudiadas interferencias levemente opacas. Los azules y rojos más refinados, los más huidizos amarillos y los más tornasolados reflejos se convirtieron desde 1980 en protagonistas únicos de una nueva etapa cuyo momento culminante es el que acaba de ser traído a Italia en los últimos días de 1984. Los colores de cada mancha son infinitos. En cada azul, en cada verde, en cada carmín o añil hay mil azules, mil verdes, mil carmines o mil añiles. Incontables son también las luces que emergen desde cada una de estas amplias formas. La materia es siempre tenue, sin un solo empaste perceptible, con tersura impoluta y reflejos aterciopelados. Tal como en 1980 escribí en el prefacio del catálogo de la Exposición de Vidal en la Galería Wildenstein, de Buenos Aires, «la luz parece ganar su autonomía en estos lienzos y se halla casi siempre en posición central. Formas evanescentes, de colores inhabituales la contrastan, remansan, sostienen, ahondan. Es una luz que sale desde el interior del campo cromático, pero que nos envuelve en el aire y que dora y emblanquece simultáneamente la atmósfera. Su más cercano equivalente creo verlo en la luz interior del Mausoleo de Gala Placidia, lo que nos devuelve una vez más a esa Rávena en la que el milagro de la luz convertida en forma, alcanzó una de las más equilibradas cimas de todos los tiempos». Lo que escribí en los inicios de esta etapa, sigue siendo exacto en su culminación actual, pero el desparramamiento de la luz puede iniciarse ahora desde cualquier lugar del campo cromático y no necesariamente desde su centro. La gama es además más extensa y más viva, pero en lo esencial ninguna novedad inasimilable perturba la transparencia de esta pintura. El material fundamental de los generativos es la luz, una luz que se convierte en vida, en alma y en forma y que tiene en Miguel Angel Vidal a uno de sus más pulcros y reveladores taumaturgos.

CARLOS AREÁN
Marcenado, 33
28002 MADRID

Lecturas



Anterior Inicio Siguiente

El pensamiento pregótico de Juan de Salisbury *

Fue Huizinga el que acuñara el término: «John of Salisbury, a pregothic mind» (en *Men and Ideas,* Nueva York, 1966). Como casi siempre, el historiador holandés acierta plenamente. Juan de Salisbury es, todavía, un romano.

Old Sarum era el antiguo emplazamiento de Salisbury, la ciudad que hacia 1230 se desplazaría a orillas del Avon. Allí, entre 1115 y 1120, nació el autor de *Policraticus,* llamado a ser uno de los mayores representantes del humanismo medieval. En 1136, Juan se encuentra en París estudiando filosofía y teología con Abelardo, reuniendo saberes que más tarde difundiría con largueza. En 1154 es secretario de Teobaldo, arzobispo de Canterbury, y Enrique II Plantagenet le honra con su confianza; parece que fue él quien recibió del papa inglés Adriano IV, en Roma, la vieja Hibernia donde Geoffrey de Monmouth hizo que Uter y Merlín pelearan por llevarse a Britania las piedras de Stonehenge (quizá Enrique II, *alter ego* de Arturo, tuviera presente aquella mítica expedición a la hora de emprender la conquista de la isla). Al morir Teobaldo, Juan conservó su cargo de secretario bajo el arzobispado de Tomás Becket (desde 1162), a quien siguió fielmente a Francia al entrar el prelado en conflicto con el rey. En Reims redactó una *Historia pontificalis* de gran interés documental. Volvió con Becket a Inglaterra en 1170 y, tras el asesinato de éste en la catedral de Canterbury por algunos barones instigados por Enrique, escribió la vida de su amigo y maestro, proponiendo su inmediata beatificación (Becket sería canonizado por el papa Alejandro III en 1173, celebrándose su festividad el día 29 de diciembre, fecha en que se cometió el odioso crimen). En 1176, Juan de Salisbury es nombrado obispo de Chartres, ciudad donde moriría en 1180.

J. A. Giles ha sido uno de los medievalistas ingleses del siglo pasado más fecundos en lo que a la centuria de Enrique II se refiere. De 1842 data su edición y traducción de la *Historia regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth, que he tenido el honor este mismo año de trasladar al castellano (Madrid, Editora Nacional, 1984). Pues bien, sería el propio Giles quien, entre 1837 y 1848, diera a las prensas en Oxford los cinco tomos en octavo que componen la obra completa de Juan de Salisbury. En esos volúmenes, hoy de no fácil adquisición, se dan cita el *Policraticus,* el *Metalogicon,* el *Enthericus,* la *Historia pontificalis,* unas trescientas interesantísimas cartas y piezas hagiográficas como una *Vita Anselmi* (1163) y la citada biografía de Tomás Becket. El editor moderno más conspicuo de Juan ha sido, sin lugar a dudas, C. C. J. Webb *(Policratus,* dos

* JUAN DE SALISBURY: *Policraticus.* Edición preparada por Miguel Angel Ladero. Madrid, Editora Nacional, 1984, 779 págs.

tomos, Oxford, 1909, y *Metalogicon,* Oxford, 1929), autor también del célebre estudio *John of Salisbury,* publicado en 1932.

¿Fue Juan de Salisbury el hombre más erudito de su época? Su conocimiento de la cultura clásica era, sin duda, abrumador. Parece que llegó a manejar el griego, lo que resulta excepcional en un occidental de su tiempo. Su amor por las *litterae* tiene ya algo de cuatrocentista. El latín que utiliza en sus obras es de una calidad y una pureza inigualables. Knowles dice de él, con acertada expresión, que fue el Erasmo del siglo XII.

En el *Metalogicon,* Juan de Salisbury defiende la lógica como instrumento de la verdad, arremetiendo contra los falsos lógicos y abordando problemas filosóficos de gran actualidad en la Europa de entonces. La *Historia pontificalis* es una crónica escolástica. El *Entheticus de dogmate philosophorum* es un poema de 962 dísticos, de corte satírico, escrito contra ciertos doctores escolásticos del momento (en la mayor parte de las ediciones figura como pórtico del *Policraticus).* En la *Vita Anselmi,* Juan va buscando la canonización de Anselmo de Canterbury, pero en esta ocasión no tuvo éxito, pues la canonización deseada no llegaría hasta 1494.

Policraticus sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum es un tratado de moral y de política en el que Juan de Salisbury nos ofrece lo mejor de sus *litterae* y de su humanismo. (Una curiosidad: Walter Map escribió una preciosa miscelánea, titulada *De nugis curialium,* que estoy traduciendo al castellano.) En una clasicizante, con un fondo admirable de erudición grecolatina y de auténtico amor por el mundo clásico, Juan enhebra una larga serie de digresiones sobre el universo humano que le rodea, manifestando en todo momento una preocupación e interés insaciables por la humanidad en general y por la de su siglo en particular, constituyéndose así el *Policraticus* en espléndido lienzo donde se representan los anhelos y aspiraciones de la sociedad pregótica europea.

Entresaquemos algunos párrafos memorables: «Las letras enjugan nuestras lágrimas en el dolor; restauran nuestras fuerzas después en el trabajo; hacen en la miseria la gloria del pobre; enseñan al rico la moderación en la opulencia. Leer y escribir algo útil es la mejor manera de librarse de las pasiones y de fortalecerse ante la desgracia. Entre todas las ocupaciones humanas no hay otra más dulce. Ante estas glorias, todos los placeres del mundo son sólo amargura.» Las *litterae,* pues, como consuelo, como fuente de agua para beber en prisión, como bálsamo en la herida diaria, como olvido de olvidos y desdenes, como refugio contra el frío exterior; las *litterae* como diversión, como «infancia recuperada» (aunque sea una infancia sesuda y erudita, pero igualmente confortable).

O aquel otro pasaje en el que, comentando una frase de Petronio («el mundo es como un escenario en el que cada cual recita su papel»), escribe Juan de Salisbury: «Comparación llena de gracia y de verdad. El Espíritu Santo ha dicho que la vida del hombre en la tierra es una batalla. Si hubiese considerado nuestra época, sin duda hubiera dicho que es una comedia.»

Mucho se leyó *Policraticus* en la Edad Media y en el Renacimiento. Y uno de los motivos principales es su importancia en la historia de las doctrinas políticas como texto propugnador y justificador del tiranicidio: «César no era cruel, sino que amaba

perdonar las ofensas. Superior por valor, lo fue también por prudencia. Quería ser justo y no descuidó nada para ser sabio... Pero se había apoderado de la república por la fuerza de las armas; con justicia, pues, era considerado un tirano y merecía caer, con el consentimiento de la mayoría del senado, bajo las cuchilladas de Bruto».

Para el discípulo de Becket el Estado o república es como el cuerpo humano, siendo los pies el pueblo, los brazos los guerreros, los ojos y oídos los magistrados, la cabeza el monarca; y, del mismo modo que un cuerpo no vive sin alma, el alma está representada por la religión a través de sus ministros y, en primer lugar, por el Pontífice romano, a quien el príncipe secular debe estar, pues, subordinado *(Policraticus,* libro V, capítulo 2).

Y, una vez más, el humanista: «Cuando el pueblo sufre es como si los señores padeciesen gota. Si se quiere que el Estado sea espléndido de salud y de fuerza, es necesario que los miembros superiores se dediquen al bien de los inferiores.

Ahora el *Policraticus,* entero, está en castellano. No es habitual encontrar traducidas a nuestra lengua obras como la de Juan de Salisbury. Por ello, es más de agradecer la iniciativa de Miguel Angel Ladero, cuyo fruto ha sido esta magnífica traducción española de la obra capital del humanismo europeo del siglo XII. Del propio Ladero es la documentadísima introducción (págs. 9-81). La coordinación general de la versión castellana ha corrido a cargo de Matías García Gómez y Tomás Zamarriego, figurando, además, en la nómina de traductores Manuel Alcalá, Francisco Delgado, Alfonso Echánove, Alberto López Caballero y Juan Vargas. Para todos ellos mi felicitación entusiasta.

El *Policraticus* forma parte de la colección «Clásicos para una biblioteca contemporánea», serie «Pensamiento» (dirigida por José Manuel Pérez-Prendes), dentro de la nunca bien ponderada línea editorial que hace unos años adoptara Editora Nacional para beneficio de todos los lectores de España. Y digo esto en un momento particularmente doloroso para esos lectores, pues la política cultural del actual gobierno excluye a Editora Nacional de las funciones que tan brillantemente ha llevado a cabo hasta ahora (otoño de 1984) y amenaza con convertir la ilustre casa en ruina y olvido. Al menos, este *Policraticus* existe ya en forma de libro y no es uno de los cientos de proyectos que la muerte de Editora paralizará para siempre.—LUIS ALBERTO DE CUENCA *(Don Ramón de la Cruz, 28. 28001 MADRID).*

Anna Ajmátova, traducida [1]

No me sorprendió que en junio de 1965 la Universidad de Oxford concediera a Anna Ajmátova (1889-1966) el título de *Doctor Honoris Causa.* No conociendo la lengua rusa, había leído la traducción inglesa de 13 poemas suyos [2], poemas que me

---

[1] ANNA AJMÁTOVA: *Antología.* Versión de José Raúl Arango. Esplugues de Llobregat (Barcelona), Plaza y Janés, 1984, 192 págs.

[2] *A Treasury of Russian Verse.* Edited by Avrahm Yarmolinsky. Mac Millan, New York, 1949 (págs. 189-195). Todos los poemas de Anna Ajmátova son traducciones al inglés de Babette Deutsch.

impresionaron vivamente por su tono marcadamente personal, delicadeza, concisión y sutil sentido artístico. Eran un hallazgo para mí. Aún recuerdo su poema *«Confession»* (1911), que comienza con dos bellos versos: *Silence, now he has shriven me./In lilac dusk the taper smolders...»* Y el titulado *«Like a White Stone»* (1916) que terminaba: *«You have been changed into a memory»*. Una nota me permitió saber algunos datos biográficos esenciales y «configurar» la personalidad humana de la poetisa: había publicado su primer libro de versos en 1912 y su sexto poemario en 1923 y, desde entonces, había permanecido virtualmente en silencio. La Revolución no la llevó al destierro y continuó viviendo en Leningrado: se mantuvo al lado de su pueblo y no militó en la oposición ni en la emigración. Sin embargo, sus poemas de *El llantén* y *Anno Domini* (1921-1922) expresan a la vez el sentimiento trágico ante el derrumbe de un mundo y la tenaz confianza en los destinos de la nueva Rusia. Sufrió el fusilamiento de su esposo —Nicolás Gumiliov—, acusado de conspiración, y el encarcelamiento y deportación de su hijo. Vivió su drama personal y el drama colectivo del sitio de Leningrado. Sólo en 1940 apareció una selección de todos sus libros. Durante la Segunda Guerra Mundial publicó poemas que mostraban el hondo patriotismo de la poetisa y que su refinada poesía no había cambiado. Pero el 14 de agosto de 1946 el Comité Central del Partido Comunista —después de escuchar el famoso informe de su secretario Andrei Zhdanov— resolvió que los poemas de A. A. estaban impregnados de pesimismo y decadencia, que dañaban la educación de la juventud y que no podían ser tolerados en la literatura soviética. La poetisa, en consecuencia, fue expulsada de la Unión de Escritores Soviéticos. Anna Ajmátova quedaba proscrita como autora [3].

A partir de 1964 comienza su «reconocimiento» siendo elegida presidenta de la mencionada Unión, tras haber obtenido el Premio Internacional de Escritores Europeos. Se afirmaba así —antes de su fallecimiento— su gloria de gran poetisa universal. Sus restos resposan en Komarovo, en una tumba erigida en 1968 con donaciones públicas.

Elsa Triolet incluye cinco poemas de A. A. —traducidos al francés por Guillevic— en su antología bilingüe de la poesía rusa [4].

En cuanto a la lengua española, Aquilino Duque publicó el texto ruso y su versión castellana de su gran poema *Requiem* [5]. Una antología de poesía rusa apareció en 1974 [6] e incluía seis poemas de A. A. en versión revisada por Rafael Alberti y María Teresa León.

En 1984 ya tiene España un conjunto considerable de la lírica ajmatoviana. Es una selección que recoge 198 poemas, precedidos por un prólogo titulado «Anna Ajmátova, reina y mártir de la poesía rusa». Los poemas pertenecen a *El atardecer*

---

3 En el período de entreguerras, escribió —además de poemas— crítica e historia literaria.

4 *La poésie russe.* Edition bilingüe publiée sous la direction de Elsa Triolet. Editions Séghers, París, 1965, 1971 (págs. 282-287).

5 ANNA AJMÁTOVA: *Réquiem.* Texto ruso castellano. Versión y Prólogo de Aquilino Duque. El Bardo, Barcelona, 1967, 47 páginas.

6 ALEXANDER MAKAROV: *Antología de la poesía soviética,* Traducción de Vicente Zúñiga. Biblioteca Júcar, Madrid, 1974 (págs. 45-47).

(1912), a *El rosario* (1914), a *La blanca bandada* (1917), a *El llantén* y *Anno Domini* (1921-1922), a *La casa* (1924-1940), a *El séptimo libro* (1936-1964) y termina con un grupo de poesías no recogidas en libro, y que incluye el *Réquiem*. Esta selección nos prueba la riqueza temática de la poesía ajmatoviana.

¿Qué piensa de ésta su autora? ¿A qué poetas destaca en su estimación? Conviene comenzar por la autodefinición que A. A. hace de sí misma en un poema de *El séptimo libro* y que lleva el título de su primer verso:

Hace mucho que no creo en el teléfono,
ni en la radio creo, ni en el telégrafo.
Tengo mis propias normas,
y, puede ser, un carácter salvaje.
Como todos en cambio puedo soñar,
y no preciso perderme «a lo lejos»,
porque donde quiera que me encuentre
conquistaré cualquier altura.

(*Pág. 159*)

Los instrumentos tecnológicos no superan el alcance de los sueños, ingrediente sumo de la poesía, abarcador y totalizador en todo tiempo.

Y en el mismo libro también se halla otro poema —titulado con el primer verso— en que la poetisa se autodefine poéticamente y en relación con el mundo que la rodea:

Quizás aún muchas cosas quieren
ser cantadas por mi voz:
todo lo que sin palabras retumba,
o lo que en las tinieblas afila la piedra,
o lo que atraviesa la niebla.
Mis cuentas no están muy claras
con el fuego y el viento y el agua...
Así, de pronto, en mis sueños
se abren anchurosas puertas
que me guían hasta las primeras estrellas.

(*Pág. 140*)

La fusión del universo interior con el macrocosmos es evidente en esta poesía concentrada, sensitiva y no menos intelectual. A. A. acaso pretendía —sabiéndolo o no— lo que en sus años primerizos escribió acerca de Hamlet: sus palabras «han de manar por cien siglos» (pág. 37). Como poetisa, todo lo adentra en su corazón, apretándolo, aunque siente frío. Pero las almas no mueren, aunque la canción del último encuentro sea dolorosa. La entristece el jardín helado y sólo el amor la conforta cuando llama a su puerta. Ruega también —en su poesía— por los mendigos y los abatidos. Su casa, a veces, está vacía y lúgubre. Una nota romántica intensifica su atmósfera de tristeza y anuncia presagios de muerte. En «La habitación nocturna», el verso ajmatoviano se hace profundo: «Yo digo ahora con palabras oscuras/que el espíritu sólo nace una vez» (pág. 47), mientras escucha el acorde de un clavecín. Melancolía y tristeza se esfuman si ve pasar «un rayo sobre la hierba fresca» (pág. 49). La belleza natural consuela del dolor a la poetisa.

El tema de la poesía inspira muchos de sus versos, siendo prueba de su constante conciencia creadora. La inspiración es definida, a pesar de su indefinición: «Y la musa con su vestido agujereado/canta triste y monótonamente./En su cruel y joven tristeza/está su milagrosa fuerza» (pág. 87). Quizá el poema «¡Balanceándote en las etéreas olas!» sea el que mejor describa el impulso de su poesía, su ansia de vuelo universal, de solidaridad cósmica:

Esquivando montañas y mares,
vuela, vuela como paloma de la paz,
¡oh sonora canción mía!
. . . .
No estás sola, serán muchas
las palomas que contigo vuelen.
En el umbral lejano os espera
el corazón de tiernos amigos.
Vuela en el ocaso de púrpura escarlata,
en el sofocante humo de las fábricas,
sobre los barrios negros,
sobre las azules aguas del Ganges.

(Pág. 149)

En «El último poema», A. A. alude a las proyecciones diversas de su poesía. Algún poema suyo se parece al trueno; otro nace del silencio de la noche y otros en la claridad del día, como una fuente clara. Unos son misteriosos: «Ni sonido, ni color, ni color ni sonido,/se esparce, cambia, se acerca,/y no puedo tomarlo vivo en mis manos» (pág. 155). Pero en «La Musa» advertimos cierto humor trágico junto a su fervoroso ardor poético:

Cómo vivir con esta calamidad
que además se le llama la Musa.
Dicen: «Tú te refocilas con ella...»
Dicen: «Divino murmullo...»
¡Más que la fiebre ardiente me abrasa
y de nuevo en todo el año, ni palabra!

(Pág. 156)

A. A., en el fondo, se queja —como se quejaba, en el plano místico, nuestra Teresa de Jesús— de las temporales sequedades de su inspiración. Pero en otro poema también dedicado a «La Musa», ésta le parece superior a todo: «Qué significan la gloria, la juventud, la libertad,/cuando flauta en mano, la muy amada llega» (pág. 120).

La poetisa rusa dedicó poemas a Dante, a Pushkin y a Boris Pasternak. El consagrado a éste último se titula «El poeta», siendo las más notables, en nuestra opinión, las dos estrofas del final:

Por haber comparado el humo con Laocoonte,
por haber cantado los cardos del cementerio,
por haber llenado el mundo con nuevos sonidos
en el espacio del poema florece.

Galardonado con no sé qué infancia eterna
su agudeza y abundancia brillan,
y toda la tierra es su herencia
y él con todos la reparte.

(*Págs. 121-122*)

Aún dedica a Pasternak una breve e intensa elegía: «En memoria del poeta». El sentimiento de la poetisa nace de la irreparable pérdida:

Se ha silenciado ayer la voz inimitable,
nos ha abandonado el que hablaba con los bosques.
Se ha convertido en la espiga que da la vida,
y en el fino chaparrón que cantara.
Y todas las flores del mundo
para encontrar esta muerte han florecido.
Pero de pronto se ha hecho silencio sobre el planeta
que lleva el humilde nombre de... Tierra.

(*Pág. 161*)

Junto al tema central de la poesía, A. A. entrelaza el del amor y la muerte, el de la Naturaleza y la soledad, el alma y el misterio metafísico, el sentimiento religioso y la tristeza, el amor a Rusia y a su lengua. Es tan sensitiva que una mota de polvo o la palabra de un necio la hacen temblar. Pide experiencia en vez de sabiduría, mientras los años pasan dulcemente revelándole «la más loca de todas las canciones» (pág. 65).

En cuanto al amor, confiesa un día: «y yo comercio con una mercancía rara/vendo tu amor y tu ternura» (pág. 53). Sabe también que una mujer solitaria nada tiene que pedir y, en su tristeza, se pregunta: «¿Espero la hora de la muerte?» (pág. 59). Extranjera en su propia casa y temiendo morir, interroga al amado: «¿Quién entonces te escribirá mis poemas,/quién me ayudará a decir en voz alta las palabras aún no dichas?» (pág. 59). La inquietud interna, por otra parte, es como una herida abierta (pág. 61). Añora los días buenos del amor: «¡Oh, cómo me fue contigo de dulce la tierra!» (pág. 92). El desamor, en cambio, la hace sufrir «como una enferma» (pág. 96). Incontables son sus poemas amorosos, en múltiples variantes, estados, situaciones: desdeña la duda, que exista la consunción y, por eso, no puede admitir que pierdan los amantes «la frescura de las palabras y el sentido de la sencillez» (pág. 81).

El tema de la muerte logra los poemas de mayor hondura e intensidad, ligado al amor. Así, su voz adquiere un *pathos* conmovedor cuando dice: «No sé si estás vivo o muerto/y si puedo buscarte en esta tierra,/ o solamente en la tiniebla nocturna/como un difunto llorarte» (pág. 85). Como una romántica, ansía morir: «Y el corazón sólo reclama la muerte,/apostrofando la lentitud del destino» (pág. 100). En los días de la guerra, confiesa que no puede llorar por los que murieron en el barranco. El llanto se ha escapado antes de llegar a sus ojos: «sin refrescar mis ojos se alejó la frescura» (pág. 129). Luego añade que cuando llama a sus amigos por sus nombres más íntimos, le «responde tan sólo el silencio» (pág. 141). Su poema «De profundis» podría ser aceptado por los jóvenes de la Guerra Civil española:

De profundis... Mi generación
poca miel pudo gustar: y he ahí
que sólo el viento tañe en la distancia,
que sólo por los muertos canta la memoria.
El nuestro fue un asunto inacabado,
las nuestras fueron horas contadas.
De la esperada división de las aguas,
de la altura de las más altas cumbres,
del poder desenfrenado
sólo nos quedó un momento de respiro...
Dos guerras, mi generación
iluminó tu terrible camino.

(*Pág. 144*)

En un excelente poema, muy breve, la muerte queda unida a la tristeza:

El oro se herrumba, el acero se pudre,
el mármol se desmorona. Todo está listo para la muerte.
Lo más firme sobre la tierra —la tristeza
y lo que nunca perece— es una palabra magnífica.

(*Pág. 145*)

En su «Soneto marino» se refiere a su propia muerte, a la que sobrevivirán los pájaros:

Todo aquí sobrevivirá a mi muerte,
todo, hasta los viejos refugios de los estorninos,
y este aire, este aire de primavera
que vuela sobre el mar.

(*Pág. 154*)

Entre sus elegías citaremos «En memoria de Mijail Bulgakov», «La muerte de Sófocles», «Elegía en el comienzo de la primavera» y, especialmente, su extenso poema *Réquiem* —de compleja estructura y digno de una exégesis individualizada—», en el que brillan las estrellas de la muerte (pág. 173) y en cuya parte VIII, A. A. invoca «A la muerte», considerándola «tan simple y maravillosa» (pág. 177), en cualquier forma que se presente.

Los elementos de la Naturaleza se entretejen con los temas centrales y con toda clase de imágenes. A. A. halla lirismo en los paisajes de todas las estaciones y en todas las horas. He aquí un ejemplo de poesía casi juanramoniana: «Sobre lo más tierno, sobre lo más milagroso/hoy hablan conmigo los pájaros» (pág. 87). Su visión del invierno es sintética y efectiva: «Atraviesan bancos de hielo, crujiendo, cielos definitivamente pálidos» (pág. 102). La felicidad es, para ella, como un pájaro alegre enterrado «junto al viejo abedul». (Pág. 70).

La tierra natal y la lengua rusa inspiran poemas de gran valor humano. La primera es «polvo de los chanclos», «crujidos de los dientes» que amasan y desmenuzan, pero es polvo «que nada puede sustituir»: «En ella nos tenderemos y en ella permaneceremos/y, por tanto, tan libremente la llamamos nuestra» (pág. 162). La lengua rusa es la verdadera patria, según se declara en el poema titulado «Valor»:

Anterior Inicio Siguiente

No es terrible morir bajo las balas,
ni amargo desangrarse,
pero te conservaremos lengua rusa,
grande palabra rusa.
Limpia y libre te llevaremos
para entregarte a nuestros muertos,
para siempre librándote del cautiverio.

(*Pág. 138*)

¿Qué podríamos destacar —al tratarse de una traducción— del estilo ajmatoviano? Advertimos concretizaciones materiales de lo inespacial: «El sótano de la memoria» (pág. 129). Nos salta a la vista una poderosa antropomorfización en el poema «La victoria»: «Y los poderosos abuelos-inviernos/con nosotros van cerrando filas» (pág. 137). En «Con un espejo roto» nos sorprende esta imagen humanizadora: «Una cita incumplida/aún solloza en el rincón» (pág. 153).

En cuanto a la traducción de José Raúl Arango, querríamos aducir algunas reflexiones. Ya decía Elsa Triolet[7] que las condiciones ideales de una traducción serían que un gran poeta tradujese a otro gran poeta del que hubiese leído el original y por el cual se hubiera entusiasmado. En este caso, el poeta traductor vertiría a su lengua los misterios de la poesía, la prosodia, la sintaxis, rima y ritmo, del mismo modo que el poeta traducido lo hacía en la obra original. Para una mayor perfección, debería, aún más, existir entre los dos poetas una especie de congenialidad que haría mayor el parecido entre ambos textos. Elsa Triolet nos dijo también que los poemas de A. A. habían sido excelentemente traducidos al francés por Guillevic.

Ignoro cuáles sean las principales dificultades de traducir el ruso al español. Ni las libertades que personalmente se ha tomado José Raúl Arango. Ni si hubiera sido mejor una traducción en prosa. ¿Falsifica ésta menos el original? ¿Deforma menos su reflejo en lengua española? ¿Menos que si se utiliza una forma métrica diferente de la del original? ¿Enriquece la traducción con palabras innovadoras? ¿Respeta una expresión trivial del ruso que, en español, resulta exótica? Creo, sinceramente, que Arango ha resuelto estas cuestiones según se le fueron presentando y de acuerdo con el contexto general. Sus traducciones, por otro lado, dan la impresión de no haber usado ni abusado de ningún virtuosismo lingüístico ni poético. Domina el sentido la expresión— natural siempre. Confiamos en su talento de traductor y en su comprensión total de la poesía ajmatoviana. Mas es posible también que felices azares hayan iluminado su versión. Su prólogo satisface meritoriamente su cometido: la figura de la poetisa rusa —que sufrió el «exilio interior» y profundas experiencias dolorosas bajo el dominio del stalinismo— emerge viva y conmovedora, al lado de su poesía de singular carácter.—CONCHA ZARDOYA (*Virgen de Icíar 21. El Plantío. 28023 MADRID*).

[7] *Op. cit.*, pág. 9.

El exilio carlista en la España del XIX *

Acertadamente se ha dicho en muchas ocasiones que los refugiados son las víctimas de todas las guerras. Víctimas hay muchas, dependiendo el número de la intensidad del conflicto y del radio de acción que haya alcanzado. Pero de lo que no hay duda es de que los refugiados sí son quienes pagan las peores consecuencias de cualquier confrontación bélica. No sólo han tenido que sufrir la destrucción del hogar de origen, sino, allende las fronteras, atravesar por el calvario de edificar otra vida sobre las ruinas de la anterior, la que se lleva a cuestas. Historia harto conocida. No por ello fácil de digerir.

Cuando los estudiosos se han puesto en la ingente labor de rastrear un exilio, pocas veces se toman la molestia de descender a escudriñar la forma en que se ha desenvuelto la vida de la masa, el grueso del exilio, aquellos seres anónimos que han constituido la infantería (valga más que nunca el término) de un ejército derrotado. Casi siempre los estudios se han referido a la oficialidad, a los nombres importantes, a esa *crema* que dirigió la contienda y que, en muchas ocasiones, se desentiende de la penuria del exilio. Bastan unas pinceladas rápidas, un citar ligero e impreciso, una alusión a las regiones de procedencia, a los oficios predominantes y ya está, la conciencia ha quedado tranquila, ya se puede seguir adelante en el seguimiento del exilio de primera.

Amplia, apasionada algunas veces, como científica en otras, es la bibliografía que se tiene sobre el fenómeno carlista y las vicisitudes que corrió el exilio en tierras francesas, tras el Convenio de Vergara que puso final a la primera de estas guerras, hasta la expiración definitiva en los albores del presente siglo. Pero en todo el volumen documental no existe siquiera una aproximación a la suerte que corrieron las masas que formaban la tropa carlista, verdadera llama idealista y corajuda que, en muchas ocasiones, desentona con la mediocridad intelectual y el despiste histórico de sus jefes. Hasta ahora, con el término de carlistas se denominaba a los pintorescos *reyes* de dicha dinastía y a la profusión de caudillos y espadones que colaboran a hacer, aún más, de la pretendida ideología el galimatías con que las generaciones actuales le observan. Al hablar de carlistas, inmediatamente se vienen a la mente personajes como Carlos V, Carlos VII, el general Cabrera o el mismo Zumalacárregui. Pero de la grey anónima apenas se habla y sólo hay que adentrarse un tanto en ella para descubrir a gente que, al margen de la compasión humana que su situación pueda inspirar, ofrecen un interés histórico y hasta literario por la forma como entregaron sus vidas a una causa. Pero no es éste el propósito del estudio llevado a cabo por Rafael Rodríguez-Moñino.

El autor de este pequeño pero útil ensayo se limita a reseñar la existencia de una documentación que, por espacio de siglo y medio, durmió en diversos consulados españoles en Francia para ser rescatada por el autor en la representación diplomática de Montpellier. Allí se encontraba un legajo con el rótulo de *Emigrados Carlistas* y dentro de él lo relativo a las personas que se encontraban bajo el control de la circunscripción diplomática que fuese; los mecanismos para seguir sus pasos a fin de

* RAFAEL RODRÍGUEZ-MOÑINO: *El exilio carlista en la España del XIX*. Editorial Castalia. Madrid, 1984.

establecer si deseaban entrar de nuevo en España e intentar otro levantamiento; los informes que se recibían de la policía francesa y los que, a su vez, cursaban las autoridades españolas sobre tal o cual individuo, grupo o facción que, siempre a órdenes del caudillo de turno o de paso por la región, pugnaba de nuevo por la aventura carlista. Sobre todo, y bastante extenso, es el papeleo en este sentido, lo referente a los indultos con que el régimen español, ya fuese isabelino o alfonsino, trataba de que los ayer alzados en armas volviesen al país a iniciar otra vida.

Es de suponer que lo que contiene el legajo encontrado y el estudio de Rodríguez-Moñino no alcanza a todo el exilio carlista. Semejante tarea sería imposible de realizar, no sólo en éste, sino en todos los casos que múltiplemente ha dado la historia. Pero de lo que sí se trata es de un trabajo bastante útil, beneficioso al máximo a la hora de meditar sobre lo que significó el carlismo para la historia de España y la personalidad de quienes le abrazaron y malgastaron toda una vida en la terquedad legitimista, precipitando de paso el afianzamiento del conservadurismo que ya había echado fuertes raíces en la nación. Sin llegar a profundizar del todo en la cuestión, *El exilio carlista en la España del XIX* muestra la verdadera faz de la ideología carlista y de cómo llegó a influenciar a regiones enteras en su enfrentamiento visceral al liberalismo y al progresismo emanados de la Revolución francesa. Lo poco que quedó en España de dicho evento histórico deseaban los carlistas tirarlo por tierra y a fe que lo consiguieron, pues los tímidos pasos que los afrancesados pudieron dar se notan lánguidamente en la España de esas décadas y en las posteriores. Al mismo tiempo, el carlismo contribuyó de manera eficaz al confusionismo autonómico, intoxicando de foralismo arcaico las sanas ideas federalistas que más tarde se irían a intentar en la malograda Primera República de 1873. Los datos biográficos consignados en los expedientes que sirven de fuente a la obra de Rodríguez-Moñino confirman lo anterior, en donde se mezclan el despiste ideológico, el fanatismo revanchista, la ignorancia total en política, los intereses personales y la soberbia de los estamentos más radicales y ortodoxos del clero, que no dudaban en abandonar capillas, conventos y hasta catedrales para unirse a las tropas de los iluminados pretendientes. Origen, todo ello, de las desgracias que sufriría la nación en décadas posteriores y de las que aún hoy en día soporta la historia española.

La documentación examinada por Rodríguez-Moñino y traída al ensayo sirve de hilo conductor para seguir de cerca el trajinar de buena parte del siglo XIX español. Teniendo en cuenta que los conflictos carlistas empiezan antes de que concluya la primera mitad de siglo, para acabar por fin en 1875, puede decirse que el estudio de esta etapa de la historia nacional es imprescindible para evaluar las causas del porqué no de la entrada de España en la Modernidad de forma definitiva. Ya los gobiernos reaccionarios de Carlos IV y Fernando VII supusieron el sólido terraplén que ni siquiera la fuerza ilustrada de la invasión napoleónica consiguió del todo derribar; las tímidas administraciones posteriores algo pudieron hacer en pro del liberalismo, encontrándose con el socavador sabotaje carlista, que si bien no se hizo con la toma del Gobierno, copó áreas de influencia que, en ocasiones, se traslucieron en verdadero poder.

Cuanto más documentada se halle una parcela de la historia, más provecho se

podrá sacar de su estudio. Los acontecimientos bélicos que genéricamente se bautizan como *guerras carlistas* no fueron sino la lucha de unos príncipes por una corona y un cetro; dichas pretensiones, una excusa para que se batieran en lid las dos nociones que de España tenían los actores del drama de entonces.—MIGUEL MANRIQUE *(Palomares, 7, 3.º D. Leganés - MADRID).*

Una antología primordial *

Nacido en Burjassot, en 1924, Vicent Andrés Estellés es considerado en Valencia como el mayor poeta en lengua autóctona desde Ausias March. Desde su primer libro *(Ciutat a cau d'orella),* en 1953, su ininterrumpido quehacer poético, olvidado al principio y más tarde mitificado, ha sido fértil como las tierras donde nació y cantó durante toda su vida. Sus *Obras Completas* ya cuentan con el octavo volumen. En diez años publicó 23 libros, y uno de ellos *(Libro de las maravillas),* ha alcanzado las siete ediciones. Descubierto en los años 70 al 72 —años en que entregó siete poemarios—, V. A. Estellés pasó a convertirse en el patriarca de la poesía valenciana, mientras en el resto de España era casi un absoluto desconocido.

Un poco tardía, pero imprescindible, esta *Antología* viene a subsanar, en las posibilidades de sus 130 páginas, este lamentable desconocimiento. La selección, que intenta recoger de todo un poco del mucho de la obra estellesiana, está realizada por Jaume Pérez Muntaner y Vicent Salvador que, en la Introducción, ofrecen una breve y precisa valoración de la poesía y la figura de Vicent Andrés. Ha sido él mismo el traductor de sus poemas y, si bien la sonoridad sencilla y fluida y el ritmo perfecto del original se han perdido, aún conservan la médula fraterna, primitiva y mundial que identifica a su voz.

Es Estellés un poeta «elemental», en el sentido animal de la palabra. Un poeta que crece, llora y canta como una bestia lúcida encerrada en su zoo de cristal, humillada, amorosa, alegre ante la luz o aterrada en las noches calladas como nichos, pero siempre asombrada, siempre atenta. Y siempre exuberante y excesivo como ver sin descanso.

Elemental como debieron ser los primeros poetas: aquellos hombres solos y asustados frente al brutal milagro de la vida, que miraron las cosas y simplemente las nombraron. «Ahora nada más tengo ganas, puede ser, de nombrar.» No es otro el primordial oficio del poeta: el de nombrar. Como nombra el niño que está aprendiendo a hablar, con los ojos atónitos y los brazos abiertos como para abrazar o huir llorando.

Poetas así son sus maestros. Neruda y Vallejo, primitivos y últimos, cautivados por siempre en el encanto oculto de las pequeñas cosas que van dorando el día. «Es sorprendente el hecho de una cereza», dice. Pertenece, pues, a la formidable tradición de la «poesía impura». Aquella que nos canta la magia de las jarras, las sandías, el pan, los pimientos asados y el tranvía. Hijo de panaderos (oficio vallejiano por excelencia)

* VICENT ANDRÉS ESTELLÈS: *Antología.* Visor, Madrid, 1984.

y panadero él mismo («el corazón me crece y crece como el pan»), Estellés nos recuerda el volcán de Neruda en su ambición enorme de abrazar y nombrar a la vez todo el cosmos. De cantar sin prudencia ni descanso en un sollozo a todo lo creado.

Nada está fuera del ámbito de lo poético, puesto que la poesía es el perpetuo asombro ante la vida. Todo es así motivo y material del canto. Y éste se convierte, en ocasiones, en una enumeración exuberante y caótica de la realidad, en una alucinada sucesión de situaciones, gestos, personajes:

> *«Como hay el hijo sin padres, y los padres sin el hijo,*
> *y chicas, en el cine, con las piernas abiertas*
> *y una mano entre los muslos, y el rosario en familia,*
> *y hay el peón que se mata cayendo desde un andamio,*
> *y el hombre que hace el pan y hay quien lleva un metro*
> *para saber el tamaño conveniente del ataúd...»*

Tal vez, en este sentido, sea *Coral Romput* el poema que alcanza la letanía inagotable. El rezo frenético del poeta encerrado en su cuarto, dedicado en el fervor de la noche a nombrar lo que ve, lo que piensa y lo que no tendrá. «Hay en los versos que escribo, entre todos mis versos,/ciertas palabras que tienen un no sé qué de grillos...» Este largo poema, del que la *Antología* nos ofrece sabrosos fragmentos, es un desbordamiento de sencillez y solidaridad. El poeta, aislado y asustado, abre su cuerpo al mundo que desea nombrarse y en secreto pregunta mientras espera, como el ascensor iluminado en cualquier piso y en medio de la noche, «atento de alguna forma, o simplemente a punto».

Junto a ésta y otras letanías incalculables, Estellés nos entrega también la pequeña canción, los poemillas breves, neo-impresionistas («Antibes», «Tiempo de dolor», etcétera», como islas de súbitos destellos que forman un archipiélago oriental, infantil y delicado en el vasto océano de su canto.

Estellés canta de todas las maneras como canta todas las cosas. Se sirve de todos los metros como de todos los trenes. Escribe sonetos con olor a jarabe. Y tercetos con polvo. Y amplios alejandrinos que sudan como amantes. Y no le importa acabar así una égloga:

> «CORINA.—¡Nemoroso, Nemoroso! (No me rasgues las bragas, que me han costado veinte duros...) Nemoroso...»

Escribe mucho y siempre. «Escribo nada más porque es lo que sé hacer. También sé hacer el amor y beber vino...» Estellés sabe hacer el amor, incluso acostado en sus versos. Su primitivismo comporta una concepción erótica, carnal, de la existencia. El sexo es su pasión. El sexo y sus vertientes: la alegría y la muerte.

Canta la carne del amor y huele y besa y lame los senos de su idioma, se revuelca con él, lo muerde, lo penetra, lo fecunda y acaba floreciendo su saliva.

Su amor es alegría, «el gozo de la calle».

> *«Ten bien presente que tu canto ha de ser*
> *como una calle, por donde pasen los tranvías:*
> *como una calle. Y por el aire, balcones.»*

La gratitud eterna de estar vivo y cantar. Su amor es desnudez, ofrenda, aire que ríe. Es un amor que cree en lo que palpa, elemental y limpio:

«Nuestro amor es un amor brusco y salvaje,
y tenemos la nostalgia amarga de la tierra,
de ir a revolcones entre besos y arañazos.»

Es un amor que muerde las raíces amargas del amor. Fiel a la tierra, amigo de la sangre.

Sin embargo, su muerte es, asimismo, fiel. La sombra de la muerte es la noche en que escribe y la llama «su» muerte. Compañera inseparable y dueña de todas sus cosas. Muerte exclusiva e íntima (como cantara Rilke), esposa preocupantemente fiel, amiga odiosa, asoma la blancura burguesa de sus carnes por entre las ropas de un endecasílabo o en la impostura de una metonimia. Y se aparece en forma de metáforas fúnebres (el ataúd, el nicho, el esqueleto), de profecías y de peticiones para cuando se cumplan. En forma de epitafios, conjeturas, silencios.

Si todo asombra a este poeta bueno, la muerte y el amor lo traspasan y hieren hasta el grito de júbilo o hasta el silencio sabio del cadáver. El asombro perpetuo ante todo lo que le rodea, sus miedos y su amor, la simpatía trágica ante el hombre, hacen de su poesía una canción fraterna, una oración sencilla, terrible y campechana, parecida a una mano tendida y esperando.

«Me he propuesto no escribir nada que no sea cierto». En un lenguaje sensual, cotidiano y casual, coloquial pero nunca impreciso, el poeta nos abre su pecho y en él podemos ver la geografía de los derrotados, la simpatía cósmica por todos los que sufren y viven como pueden, se preocupan, almuerzan, se abotonan, sonríen y quisieran cantar pero no pueden... Para ellos, por ellos, que tal vez no lo lean, la voz «impura» de este gran poeta «y a tomar viento toda el ars poética».—JUAN VICENTE PIQUERAS *(La Rambla, 16. Los Duques. REQUENA. Valencia).*

Dos ilustrados asturianos: Rubín de Celis y González de Posada *

Nuestro siglo XVIII va dejando de ser el gran desconocido y ofrece ya perfiles suficientes para valorar su grandeza y sus limitaciones. En los treinta años transcurridos desde la aparición de la magistral síntesis de Sarrailh, multitud de estudios

* INMACULADA URZAINQUI y ALVARO RUIZ DE LA PEÑA: *Periodismo e Ilustración en Manuel Rubín de Celis,* Centro de Estudios del siglo XVIII, Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, Oviedo, 1983 (Textos y estudios del siglo XVIII, núm. 10).
JORGE DEMERSON: *Carlos González de Posada: aproximación a su biografía.* Centro de Estudios del siglo XVIII, Ayuntamiento de Carreño, Oviedo, 1984 (Textos y estudios del siglo XVIII, núm. 12).

monográficos han sacado a la luz aspectos desconocidos, a veces sorprendentes, de nuestra original época ilustrada. Una de las líneas más fecundas de la investigación ha sido sin duda la de la biografía. Puede asegurarse que no queda una sola figura de las llamadas de primera fila que no cuente con una biografía prácticamente exhaustiva: piénsese, por citar una entre tantas, en la que J. López ha elaborado sobre la figura de Forner. Pero no menor ha sido la fortuna que han tenido tantas otras figuras menores, sin cuya acción las «luces» no hubieran prendido en amplios sectores de la población ni hubiera sido posible aquel despertar de la nación que se produce en el reinado de Carlos III y que, a pesar de todo tipo de dificultades y resistencias penetrará en el siglo siguiente. Muchas de estas figuras menores están circunscritas al ámbito local o regional y ligadas a sus instituciones, con lo que su actuación resulta frecuentemente más eficaz por directa, aunque para la historia resulte más escondida y menos brillante. De aquí procede que en la recuperación de esa historia menos aparente tanto puedan hacer, y de hecho hacen, las instituciones locales y los historiadores de la tierra.

Tal es el caso del asturiano Centro de Estudios del Siglo XVIII, dirigido por el profesor Caso González, que en su colección de Textos y Estudios del Siglo XVIII va recuperando, entre otros, aspectos y nombres olvidados de la historia del Principado. Resulta prometedora, por otra parte, la actuación que en este sentido vienen realizando las autonomías a través de sus Consejerías de Cultura, como es el caso de la del Principado de Asturias.

El caso de Manuel Rubín de Celis resulta ser casi el prototipo de esas figuras secundarias que en su oscuridad deparan inesperadas sorpresas: resulta ser nada menos que el autor del *Discurso sobre el fomento de la industria popular,* atribuido desde siempre a Campomanes. El hallazgo es de no pequeña monta y muestra hasta qué punto una historia tramada sobre las grandes figuras, solitarias y señeras, es no sólo ingenua sino falsa. *El Discurso...* de Campomanes no es sino la ampliación con retoques de menor importancia del *Discurso sobre el modo de fomentar la industria popular* que, obra de la mano de Rubín, precede al *Tratado del Cáñamo,* traducción de la obra homónima en francés de Mercandier llevada a cabo por Rubín. Los autores se han tomado el trabajo de comparar el texto de Rubín con el de Campomanes para señalar las diferencias —nunca sustanciales— que existen entre ambos. Item más, la obra que comentamos incluye una espléndida reimpresión de la edición del *Tratado del Cáñamo,* del año 1774 por el librero Sancha.

Ahora bien; un hallazgo de este calibre plantea importantes problemas al historiador. Uno de ellos, y no el más pequeño, es el de tratar de explicar por qué Rubín guarda silencio respecto de la autoría del importante discurso, que en edición de 30.000 ejemplares, promovida por Campomanes desde el Gobierno, iba a sentar las bases de aquellas manufacturas caseras destinadas a aliviar el desempleo y la miseria de los campesinos. Los autores dan cumplida respuesta a todo ello.

La figura de Rubín no se reduce a esta obra, sino que reproduce el prototipo de tantos ilustrados: es un buen traductor, un fogoso periodista y un notable polemista. Como traductor, la idea generalizada de que el progreso en cualquier ciencia incluye como prolegómeno obligado el conocimiento de su *historia natural,* le lleva a verter al

castellano la *Historia de los progresos del entendimiento humano en las ciencias exactas y en las artes que dependen de ellas*... del francés Alexandre Saverien. Como periodista, edita y redacta *El corresponsal del Censor,* siguiendo la pauta de Cañuelo en *El Censor.*

Como polemista, y a través de su periódico, utiliza los recursos corrientes entonces —la carta, la sátira en verso, etcétera—; fustiga los mismos vicios que tantos otros como él querían erradicar de la vida española: las desviaciones y abusos en la práctica religiosa, los mayorazgos y la nobleza ociosa, el sistema educativo, el exceso de abogados y litigios, la escolástica, la censura, etcétera.

Mención especial merece la agria polémica que a través de su periódico, formando coro con otros, mantiene con Forner a propósito de la celebrada cuestión de la ciencia española, materializada por parte de Forner en la célebre *Oración apologética sobre la España y su mérito literario.* Tanto *El Corresponsal* como *El Censor* y *El Apologista* califican a esta *Oración* de inoportuna, retardataria, inmadura y llena de sofismas y erroes de bulto. En versos ramplones —la *paidéia* ilustrada se había apoderado del verso como de un arma al servicio de la instrucción— fustiga al jovenzuelo insolente que se atreve a motejar a Newton, a criticar a Cartesio «lindamente» y a «decir que el sabio Pope era un demente». Contra la retórica forneriana en defensa de valores periclitados, Rubín apuesta por el difícil pero seguro camino de la ciencia: «La mejor y más noble apología / es ir de día en día / con estudio constante / dando un paso adelante / en el campo espacioso de las Ciencias; / fomentar los autores / que se vayan haciendo acreedores / con sus tareas útiles y ejemplo / a ser subidos de la gloria al templo. / Abandonar la inútil sutileza / de toda la escolástica simpleza; / darse al estudio sano, / que es el consuelo del linaje humano; / y de este modo la nación iría / consiguiendo la propia nombradía / que a fuerza del estudio y de los años / a conseguir llegaron los extraños.»

Otro blanco de sus ataques será García de la Huerta, el infortunado colector del *Theatro Hespañol* y autor de la *Lección crítica* y de la *Biblioteca militar.* Pero, a su vez, el periódico de Rubín recibirá los palos de la crítica, de la que dan cumplida cuenta los autores del estudio.

No podía faltar en la actividad de Rubín otra modalidad característica de los ilustrados: la de antólogo. En su *Colección de pensamientos filosóficos, sentencias y dichos agudos de los más célebres poetas dramáticos españoles, formada por el Corresponsal del Censor* recoge un buen número de pasajes brillantes de los muchos que guarda el viejo teatro español y que tratan de los más variados aspectos de la vida humana, de las artes y de la política; ordenados alfabéticamente con breves epígrafes explicativos, constituyen un excelente centón, muy en la línea de la *paidéia* ilustrada. No faltará tampoco en esta obra el ataque de Forner, negándole cualquier valor; la réplica de Rubín pondrá de manifiesto su excelente sentido crítico a propósito del teatro español, del que resaltará parejamente las excelencias y los defectos. Esta obra debió tener una notoria aceptación, pues doce años después García de Arrieta plagiará descaradamente su prólogo en el tomo III de su traducción de los *Principios filosóficos de la literatura o curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes* del abate Batteux.

Es también Rubín autor de una serie de obras menores en las que se aplica a asuntos tan de época como la lucha antiforneriana, la defensa de la inoculación de la

viruela o a una encrespada polémica con Vaca de Guzmán a propósito del estilo del asturiano.

Los autores de esta monografía han llevado su empeño, como era de esperar en gentes de buen oficio, más allá de la mera exposición, análisis y crítica histórica de la producción impresa de Rubín: han elaborado un perfil biográfico que, si no exhaustivo —quizá no pueda llegar a serlo nunca, como sucede a menudo con estas figuras secundarias— sí es suficiente para conocer los pasos fundamentales de una vida entregada en solitario y desde un autodidactismo encomiable a la ilustración de sus compatriotas y que, como en tantos casos, acabará la miseria. Si todavía la paciente búsqueda de archivos les reserva a los autores algún nuevo hallazgo, bienvenido sea. Entretanto quédeles la satisfacción de la obra bien hecha, por lo demás, cuidadosamente presentada.

La obra del profesor Jorge Demerson es de otro signo: siendo bien conocidos los escritos mayores del ilustre historiador del Principado, Carlos González de Posada, se trataba de colmar lagunas en su biografía o de rectificar errores de los anteriores biógrafos del amigo de Jovellanos. Conocidos eran los grandes pasos de la vida de este erudito hombre de Iglesia: Asturias, Madrid, colación de grados en Avila, curato en Masalavés, canónigo en Ibiza y en Tarragona. Había, no obstante, en su vida un notorio problema de encaje de fechas que aquí quedan resueltos con la oportuna aportación de datos de archivo, resultado de una tenaz pesquisa, o conjeturados por el fino olfato del historiador de oficio. Maestría detectivesca manifiesta el historiador al intentar dilucidar la posibilidad de que, según la leyenda, Posada visitase a su amigo Jovellanos preso en el castillo de Bellver, o al demostrar la existencia de una *Autobiografía,* hoy perdida, del asturiano y de la que un mediocre historiador anterior hizo uso. Rizando el rizo de la pesquisa, Demerson se aventura a reconstruir en primera persona esa autobiografía con suficientes visos de verosimilitud.

Sin pretender ser exhaustiva —no en vano el estudio se subtitula *Aproximación a su biografía*— la figura del asturiano está definitivamente recuperada en sus grandes rasgos como aparece por esa detallada cronología que cierra la obra.

También aquí es de rigor felicitar al Centro de Estudios del Siglo XVIII por la excelente presentación del estudio.—MANUEL BENAVIDES *(Angel Barajas, 4, Pozuelo, 28023 MADRID).*

La «Séptima poesía vertical» de Roberto Juarroz

Es frecuente el hecho: numerosos poetas titulan su obra de un modo global y no creo necesario dar ejemplos. Este es, también, el caso de Roberto Juarroz (Argentina, 1926) que publica sus versos con el genérico «Poesía Vertical». También resulta frecuentísimo entre los lectores españoles (incluso de lengua española no nacidos en este país) un desconocimiento ya inquietante de la poesía, más de algunos poetas cuyo

trabajo ha venido resultando siempre meritorio, incluso saludado con alegría por comentarios desde autorizados puntos de vista. Este, sin duda, es el caso de Roberto Juarroz, cualificado por Octavio Paz o Julio Cortázar (entre otros) como un poeta de excepcionalidad ininterrumpida.

Monte Avila Editores publicó en 1976 el volumen «Poesía Vertical», que contenía los seis primeros libros de Roberto Juarroz. Ahora nos entrega el séptimo libro (1) y, de ahí, el título.

«El nombre escogido —se nos dice— expresa la verticalidad de una doble exigencia: la del idioma y la de una actitud ética que ilumina a una de las voces más importantes de la poesía latinoamericana actual.»

Es difícil explicar lo inexplicable y, sobre todo, intentar el comentario de poemas. Más difícil suele resultar para este proscrito la explicación de textos poéticos «en bloque», sobre todo porque dado el desgaste de ciertas palabras, *retórica* sucumbe en *verborrea.* Casi imposible borrar a veces la pizarra de la memoria, pasar la esponja, que dijo el barbudo cazador Hemingway. Sobre todo teniendo en cuenta que leer «por obligación» puede resultar un oficio ingrato; máxime si como puede ocurrir, uno debe leer poesía (o sus numerosísimos sucedáneos) para escribir prosa, cuando lo que —además de otras cosas— se desea (a saber), es poder pasar una noche en Madrid (al menos una noche), en compañía de Pablo Guerrero y Luis Pastori en el «Café Central», escuchar el quinteto de Miguel Angel Chastang y tomarse unas cervezas. (Por cierto, Luis, te debo dos). También me apetecería, lo prometo, poder contar para ocasión tan imperecedera con otros seres cálidos, por ejemplo, Quiñones, sin ir más lejos, Tijeras, sin nombrar, otros cuantos..., pero nada. He aquí la obligación de comentar, una vez leído, el libro de Roberto Juarroz. Sobre todo dada la circunstancia de que dicho lo anterior aquí están esperando las notas tomadas y parece ser que a la esponja se le ha dado bien el trabajo. (Quede bien claro: todo lo dicho no es una queja, sino un desahogo).

Dilatado el ánimo —al menos un poquito— y, contando con la aproximación que todo comentario sobre poesía significa, vamos a pasear por unos textos cuya máxima cualidad es ese estado dubitativo que todo auténtico creador conoce y deja entrever, sobre todo si su único material de construcción es la intangible palabra, aunque suele aparecer con igual insistencia en la obra de numerosos pintores. Esta feroz insistencia de la duda y el proceder consiguiente ante el texto no nos resulta ajeno cuando, como en el caso de la poesía de Juarroz, se intuye el silencio como respuesta acostumbrada. Es desolador luchar con/contra los verbos; máxime a sabiendas de que resultan escurridizos. La agilidad inaudita de algunos pensamientos es atrapada, en numerosas ocasiones, mediante imágenes o tropos incisivos:

Entre puntas de toses y extremos de palabras
ha surgido el insólito diagrama
de una senda de nadie y hacia nadie.

Son ciento catorce los poemas publicados en este volumen y los citados anterior-

(1) ROBERTO JUARROZ: *Séptima Poesía Vertical.* Monte Avila Editores, S. A. Colección Altazor. Caracas (Venezuela), 1982.

mente corresponden al principio del número trece, lo que no significa que el proscrito sea supersticioso ni que deje de serlo.

En cuanto a los textos que comienzan con interrogación, son numerosísimos. El dieciséis:

¿Es la poesía un pretexto de la locura?
¿O es la locura un pretexto de la poesía?
¿O las dos son un pretexto de otra cosa,
de otra cosa excesivamente justa
y que no puede hablar?

Que, como vemos, termina interrogando.

El dieciocho: ¿Para qué hablar?/Pero ¿para qué callar?

El poeta, como hemos apuntado, no entrega respuestas absolutas en ningún caso, dejando, por tanto, textos abiertos, casi siempre a numerosas soluciones. Interpretaciones que, tal vez, él sabe no encontrará, ni con ayuda extraña ni en solitario. Tal vez sea el tiempo o la vida quienes vengan a darnos la solución final. De tal modo que quedan invalidadas, tanto las propuestas tópicas, como las salidas típicas.

No nos mata morir:
nos mata haber nacido.

Escribe Juarroz alargándonos un pensamiento popular.

Sin embargo, raras veces alcanzamos el milagro. Como el proscrito no cree en los «psicoanalizadores» de tasca, y sí en la duda del poeta como única, necesaria metafísica, dado también, como diría Rosales, que «La palabra del hombre es la memoria,/la memoria del hombre es la palabra», leo con incapacidad visionaria un poema que me hace ver la coincidencia y las isotopías a un tiempo.

Se trata del inexplicable, misterioso hecho de un poema de Juarroz, que voy a citar en su totalidad para, a continuación, copiar otro del extremeño Manuel Pacheco. Como después se verá, la labor no resultará inútil, sino sorprendente por cuanto supone de connotación para lectores con asignaturas freudianas. El poema de Juarroz es el número noventa y dice así:

Todavía empañamos el vidrio
con nuestro aliento
y podemos dibujar en la niebla naciente
las iniciales de algunos nombres secretos,
mientras sentimos una suave presión del otro lado.

Todavía podemos mirar de adentro hacia afuera
y hasta de afuera hacia adentro,
como si fuésemos el eje
de alguna extraña confabulación
que sirve de instrumento para que otros vean.

Todavía reinventamos el signo del adiós,
que poco a poco se va igualando
con el diagrama oculto de los días,
mientras los cuerpos modifican sus distancias
y la luz interrumpe algunas cosas.

Todavía las palabras se juntan en nosotros
y no somos aún los despobladores de nada.

Todavía estamos aquí.

Y bien. Podemos dejar las indagaciones de Saussure sobre relaciones paradigmáticas. El «campo asociativo» nos viene a nosotros por otro costado y nos resulta cuantitativamente mágico.

Escribió Pacheco:

Todavía no se ha ido todo el humo,
todavía está la tos
golpeándole el pecho a esa vieja;
todavía está el hombre con un globo
haciendo payasadas en el cielo
y el cáncer en la tierra
comiéndose a la gente.

Todavía el amor está dormido,
dormida la amapola, el alba y las palomas.

Todavía está el hombre jugando con los átomos
y envenenando el aire que respira.

Todavía se mueren los niños,
se matan los hombres
y la babosa del odio
mancha el campo del alma.

Todavía está Dios en las iglesias.

Todavía está todo, todavía.

(El poema de Pacheco está recopilado en la «Antología de Poesía Social» de Leopoldo de Luis, así como en otras antologías, de los errores de una de las cuales es responsable el proscrito abajo firmante.)

Coincidentes coincidencias de dos mundos alejados, al menos geográficamente, pues ignoro si los poetas que ahora me dejan algo apabullado han logrado conocerse mediante algún sistema imprevisto, o imprevisible. No importa cualquier comienzo,

a mi modo de ver, puesto que el misterio no es plagio. Las interpretaciones de hechos como éste siempre quedan abiertas a la sagacidad de investigadores con muchísimo tiempo que perder. De Manuel Pacheco tal vez me ocupe en otra ocasión y ojalá no vuelvan a presentárseme estos misterios. (Si al poema de Pacheco le ponemos el título, «Todavía», hasta tendremos el mismo número de «líneas» impresas.)

Si con esta nota consigo que alguien se interese por la poesía de Roberto Juarroz, daré por bien empleado el dolor de cabeza que ahora va a producírseme. Porque uno está acostumbrado a «cazar» plagios, pero no milagros como el comentado.—JUAN QUINTANA *(Matadero, 4, Miguelañez, SEGOVIA).*

Religión y clero *

En las densas y apretadas páginas de este libro, su autora nos enfrenta desde la Introducción misma con la tesis esencial que no es otra que «la evolución del género novelístico como fuente histórica», ciñéndose al período comprendido entre los años 1849-1915, de gran fecundidad narrativa y especialísimo signo en el caso español, pese a las concomitancias y relaciones evidentes autoriales y de grupo con la novelística europea del momento. Para ello ha tomado como hilos de Ariadna el tratamiento que Religión y Clero reciben por parte de los novelistas españoles decimonónicos.

La materia aparece agrupada en dos grandes capítulos, cada uno de los cuales aborda el tema desde actitudes distintas pero complementarias, socioliterarias el primero y más específicamente historicista el segundo.

Dentro del primer capítulo al estudiar «Religión. Concepto y práctica», asistimos al hallazgo sorprendente de la uniformidad de los autores estudiados ante la concepción del hecho religioso, sean cuales sean sus posturas ideológicas y políticas, sin que la excepción se produzca ni siquiera en Blasco Ibáñez. El recorrido pormenorizado a través de Valera, de Clarín —faceta ésta de interés para muchos y, sin embargo, nunca estudiada con la variedad de matices con que este libro se afronta—; la visión unilateral y simplista de Coloma; el «ritornello» que la religión supone en la vida y la obra de Fernán Caballero; el concepto religioso convertido en ancla que fija y sostiene la existencia de Pardo Bazán en medio de sus múltiples y variopintas experiencias vitales; el eje que supone en el quehacer novelístico alarconiano; la indudable religiosidad dialéctica de Galdós, en quien todos los dramas espirituales de su tiempo encontraron eco, y el sorprendente «laicismo» de Pereda

* SOLEDAD MIRANDA: *Religión y Clero en la gran novela española del siglo XIX*. Eds. Pegaso, Madrid, 1982, 281 págs.

dentro del grupo, son facetas que se van desgranando ante los lectores, convenientemente aderezadas de precisas citas documentales a pie de página.

Sigue el estudio pormenorizado de la concreción de la vivencia religiosa en los autores y obras de la Generación del 68. Galdós es quien ofrece la visión más esclarecedora y completa al respecto, mucho más patente y veraz en los personajes secundarios que en los protagonistas, sin que, en ningún caso, la concepción espiritual encarnada en sus héroes sea de corte granítico, antes bien, cierto relativismo se vislumbra siempre, aun en las conciencias más firmes, con un original planteamiento del fenómeno místico, supuestamente inalcanzable para hombres de su época. Palacio Valdés y Clarín, Valera y Pardo Bazán, son coincidentes con Galdós en su posición crítica ante la sobrevaloración del fenómeno místico, sobre todo si se la contrasta con la praxis religiosa gris y achatada de sus contemporáneos.

El grupo de Fernán Caballero, Pereda y Alarcón, mediante personajes instalados en la certidumbre, desintonizan en gran medida con las inquietudes de ciertos grupos de intelectuales de su tiempo. Interesante el planteamiento que la autora encuentra en Blasco Ibáñez, a quien estudia pretendiendo encerrar el núcleo religioso de la acracia, formulándose la pregunta «¿Acaso no hay en Blasco Ibáñez la creencia en la necesidad de un misticismo anarquista?», parcialmente contestada en las páginas siguientes. En el epígrafe en que se estudia la religiosidad masculina frente a la femenina, Soledad Miranda ha sabido conectar con la adecuación entre tratamiento novelístico y realidad social, sin que ninguno de los autores por ella estudiados discrepe al respecto.

La personalización y praxis del mensaje religioso la ofrece la autora en torno a dos pilares clave: la fe como «presupuesto básico de la noción religiosa», y la caridad, entendida como «la expresión más acabada de una religiosidad operativa, encarnada». Los novelistas se enfrentan a la fe y a la caridad con diferente intensidad y actitud. Puede decirse que la antinomia fe/incredulidad, leit-motiv de los relatos novelescos, no es exclusiva de ellos, y que la prensa diaria y otras manifestaciones escritas varias contemporáneas ofrecen iguales consideraciones.

El problema de la fe se ofrece con mayor sagacidad psicológica y artística en las obras palaciovaldesianas. Pereda, con una visión tópica del problema, incardina perfectamente con la realidad social de su tiempo. Es superficial el tratamiento que Fernán Caballero concede a las relaciones fe/increencia. Variedad de matices y escasez de profundidad psicológica, en Coloma. Interés más individual que colectivo por el problema, en Alarcón. Una mayor complejidad en Valera. Esquematismo en el tratamiento, pero enjundia en lo conceptual, cercano en ocasiones al krausismo, en Pardo Bazán. Sólo una cierta obsesión por el tema en Galdós. Autobiografismo latente en el planteamiento de Palacio Valdés. Y posturas antitéticas en el caso de Blasco Ibáñez —en quien fe y ciencia son incompatibles «per se», con la novedad de que en el enfrentamiento entre el catolicismo español y el europeo se refleja el reaccionarismo del primero frente a la sensibilización ante el hecho científico del segundo. Y Clarín, en quien dentro de una cierta indefinición, se manifiesta partidario de que la oposición fe/ciencia no tiene por qué concluir fatalmente con la exclusión de una de ellas.

La caridad considerada como sucedáneo de la justicia por la «incapacidad de la ciencia de armonizar los antagonismos de clase» (en Galdós), corolario inevitable y

natural de la fe (Pereda y Fernán Caballero), no es tema que cobre especial interés en el resto del corpus novelístico sometido a investigación.

Sobre cuál era la realidad religiosa del pueblo español en el período estudiado, la documentación novelística ofrece, igual que en postulados anteriores, gamas cromáticas de distinta intensidad y oscilante temperatura anímica. El catolicismo se reconoce por todos estos autores como algo consustancial a la vida española, si bien a menudo contemplado desde un pasado nacional al que el futuro tendría que dar acogida, con la evidente particularidad de que cada autor pretende implantar como exclusivamente válida la coordinante con su propio «modus interpretandi».

Por extraño que pudiera parecer, al tratar este aspecto las posturas agrias y enconadas no afloran en los textos novelísticos.

El capítulo II, Visión histórica de la Iglesia española, nos gratifica con un recorrido histórico-literario a través de uno de los períodos más críticos de la historia de España. La autora del libro ha sabido aunar su natural historiador con su vocación literaria, ofreciendo una síntesis valiosísima de aquellos eventos que mayor incidencia tuvieron para los españoles decimonónicos, y el diverso tratamiento que los mismos sufrieron en las plumas de sus grandes novelistas, como corresponde a las diferentes, aunque próximas, fechas que cada uno protagonizó, la distinta preocupación y documentación historiográfica y los períodos cronológicos objeto de su obra creativa. Poca repercusión novelística en general ofrece la actitud de la Iglesia al final del Antiguo Régimen; escasísimamente también aparecen novelados el reinado de Carlos IV y la Guerra de la Independencia —con notoria distinción entre los escritores andaluces y los demás, salvo Galdós que ofrece «distinto ritmo y planteamiento historiográficos con relación a su corpus novelístico».

El anticlericalismo literario, menos extenso de lo que a simple vista pudiera pensarse, pero de gran trascendencia por la fama y proyección sociológica de autores y obras, es estudiado por la autora del libro que nos ocupa como un posible capítulo que la investigación historiográfica no debe descuidar.

El fenómeno desamortizador, presidido por la vesania y el caos (Fernán Caballero), considerado como el inicio del diluvio universal (Alarcón), se contempla agudamente como coadyuvante a la transformación de la estructura social de la España ochocentista (Blasco Ibáñez y Galdós de forma intensa; esporádicamente, pero con gran acierto, Valera, Pardo Bazán y Palacio Valdés).

Con gran recurrencia sobre todo en lo que se refiere a su segundo período, las guerras carlistas se convertirán en uno de los temas más atractivos para la novela decimonónica española. La adhesión casi masiva del clero del norte y noroeste español, algo menor de los del centro y casi nada en el sur a la Causa del Pretendiente, será tratado como en otras ocasiones desde distinta perspectiva e intensidad por los autores citados. Las páginas dedicadas al tema en este libro son suficientemente pormenorizadas e ilustrativas al respecto.

Con gran sorpresa, el tema inquisitorial no aparece ni con fuerza ni con categoría de circunstancia decisiva en las novelas decimonónicas. La autora ve el hecho bajo el criterio de tratarse de un «tema tabú» tanto para eclesiásticos como para laicos y «sólo los propagandistas de uno y otro bando la hicieron objeto de continua requisitoria y

apología». Alusiones muy esporádicas y, una vez más, divergentes, se expresan por cada uno de los autores sesentayochistas.

Que «pueblo y masonería marcharon por caminos completamente divergentes» es cosa fácilmente comprobable tanto en Galdós —el autor del grupo más preocupado por el tema— como en Pereda, Pardo Bazán y Valera; Clarín lo consideraba asunto de escasísima importancia; en Alarcón casi no existe; se omite en Fernán Caballero y únicamente el P. Coloma presta a la conspiración masónica el carácter de «elemento vertebrador y político de su tiempo».

Y en cuanto a la Restauración, la aparente serenidad que simula planear sobre este período histórico, parece alcanzar también al mundo de ficción. La autora del libro resume y documenta brevemente las relaciones pendulares que Iglesia y Estado habían venido manteniendo con anterioridad: duelo y hostilidad durante la septembrina; beligerancia eclesial en el sexenio democrático: incidencia del carlismo, secularizaciones, asimilación espiritual por otros credos religiosos de apóstatas del catolicismo, reacción política y social ante estas actitudes, etc. La novela empieza a documentar más o menos «in extenso» el tema del caciquismo electoral, recogido magistralmente por Palacio Valdés, Galdós y Pardo Bazán, y con ausencia casi absoluta, sorprendente pero significativa, en los autores del sur y de Blasco Ibáñez. Sin embargo, con la Restauración, la cuestión religiosa disminuye considerablemente en la narrativa decimonónica —salvo breves alusiones a la implantación de nuevas comunidades regulares masculinas y femeninas, mejor tratadas siempre éstas que aquéllas por los autores españoles—. Soledad Miranda plantea varios interrogantes sobre este aminoramiento temático, si bien lamenta no poder aportar ninguna respuesta lo suficientemente satisfactoria al respecto. Como en otras ocasiones, Galdós, Palacio Valdés y Pardo Bazán son en este punto los mejores ilustradores. Sin embargo, y pese a la aparente serenidad del período tratado, la violencia latente se consolida como «verdadero telón de fondo de casi toda la problemática religiosa explícita o implícita en la literatura decimonónica». La Pardo Bazán con su bagaje de relaciones y experiencias vitales y Galdós desde su postura radical, dejan un friso valioso por la fidelidad cronológica con que pueden seguirse en sus textos desde un punto de vista historiográfico los temas aquí tratados. Blasco Ibáñez introduce la nota diferencial no sólo por el tratamiento fiel y personalísimo que hace del Poder y de la Iglesia, sino por ser el único que ofrece en sus páginas noticias sobre el incipiente tema del nacionalismo vasco y sus implicaciones de carácter religioso.

En conclusión, *Religión y Clero en la gran novela española del siglo XIX*, se nos ofrece como un libro bien estructurado, elaborado con minuciosidad y primor en la elección de los textos documentales que reflejan el profundo conocimiento de fuentes literarias directas, así como la lectura reflexiva de una amplia bibliografía de base histórica y literaria que permite a la autora consolidar juicios y abocetar cuestiones de primer orden, muy interesantes para la historiografía futura especializada.

La novedad del texto no radica exclusivamente en el tema —sólo fragmentariamente tratado por algunos especialistas y sacrificado en la mayoría de las ocasiones en aras de otros aparentemente más enjndiosos—, sino en el aire nuevo que introduce un historiador al posar sus ojos sobre un género que, como el novelístico, ha gozado

durante luengo tiempo fama de «modalidad menor»; haberlo elevado al carácter de fuente historiográfica documental de primera magnitud y haber acertado a desplegar ante los lectores fragmentos —si bien estereotipados— de ciertos protagonistas, Religión y Clero —no los menos importantes por cierto—, de esa menuda historia que los noventayochistas pretendían recuperar casi por los mismos años en sus afanes regeneracionistas. Las teselas del mosaico han ido aflorando paulatinamente y la reconstrucción historiográfica ha sido posible partiendo de las fuentes ofrecidas por la novela decimonónica. El camino, la metodología, el debate, en suma, queda abierto a futuros planteamientos investigadores.—M.ª JOSÉ PORRO HERRERA *(Departamento de Literatura, Universidad de CORDOBA).*

Poesía coreana actual *

Si, como viene sucediendo hace años, resulta que el Premio Nobel de Literatura 1984, Jaroslav Seifert, es totalmente desconocido en España, no ha de extrañarnos la poca noticia que se tiene de la poesía coreana actual. Apenas nos suenan algunos nombres, como el de Yong-Tae Min, tal vez por haber llegado a ser un espléndido poeta en lengua castellana o por haber vivido en nuestro país desde hace más de 15 años. Tal vez por eso, el propio Min se impusiera la tarea de introducir la obra de antecesores o contemporáneos de la lírica coreana en España, aunque doctas gentes ya tuvieran conocimiento o noticia de Corea en estas tierras allá por el siglo XII.

Así pues, nos proponemos un breve comentario del libro titulado *Poesía coreana actual* [1] con selección, traducción e introducción de Yong-Tae Min, quien promovió recientemente un «Seminario de Literatura Coreana» en el Colegio Mayor Chaminade, con la intervención de profesores o poetas como Mahmud Sobh, Antonio Hurtado, Carlos Murciano, Leopoldo de Luis, Miguel Galanes, Pedro García Domínguez y otros, con ponencias como «Corea, pionera de la introducción del confucianismo en la España imperial», «So Chung-Ju, poeta de la reencarnación» y «Mesa redonda sobre poesía coreana», al cual asistieron estudiosos del tema e interesados en la lírica del «Imperio de la mañana tranquila», donde, dice Min, «siempre se oyen cantos y cánticos, no sólo de júbilo, sino, también, de la tristeza. Estas canciones pueblan las hojas del arce, los bambúes, el bosque y las montañas y ríos. Y la poesía de allá no es más que un pequeño accidente del suceder de la naturaleza misma».

Aunque otros trabajos lo hayan hecho con mayor talento literario, en el número 273 de esta revista (marzo de 1973) dábamos cuenta de la estancia y primer quehacer poético de Yong-Tae Min entre nosotros. Más de una década después, y cuando Min

* YONG-TAE MIN: *Poesía coreana actual.* Ediciones Rialp, Madrid, 1983, 304 págs.

es profesor de la Universidad de Seúl, después de haber obtenido el doctorado en Filosofía y Letras por la Complutense, es de agradecer y estimar su labor de acercamiento a la poesía de su patria, bellamente vertida al castellano, al ámbito español. En la introducción nos da no sólo datos sobre esta lírica oriental, sino, también, noticia breve pero clarificadora de cada uno de los integrantes de la nómina que encierra el libro. La historia moderna de esta poesía comienza en 1894, «fecha —dice Min— de la apertura de Corea al occidente». «Entre 1894 y 1925 surgen innumerables poetas de estirpe romántico-simbolista.» «Entre 1925 y 1934, la poesía coreana entra en un período en el que se produce una confusión total entre diversas modas literarias y estilos... aunque ya en los años treinta asoma una nueva sensibilidad lírica llena de purezas elementales y de vigor estético.» «Alrededor de 1936, se comienza a formar un grupo de poetas, más o menos homogéneos, en torno de las dos revistas poéticas más importantes del momento: una es "Saeng-ri", dirigida por Yu Chi-Whan, y otra, "Si-in-bu-rak" (Ciudad de poetas). Y esta nueva hornada coincide en su interés por una poesía de fondo humanitario y vital que se inspira, principalmente, en la tradición renacentista europea o coreana.» En la posguerra de la guerra de Corea, hacia 1950, «algunos poetas que ya escribían desde antes de la guerra, empezaron a reactivar sus impulsos poéticos y crearon revistas literarias como "Hyundae-Munhak" (Literatura actual), "Jayu-Munhak" y otras» que, dice Min, «sirvieron para que aparecieran nuevos valores de importancia capital para el panorama de la poesía de hoy», irrumpiendo modas e influencias diversas como el imaginismo americano, el futurismo, el surrealismo, además de «advertir que muchos de estos poetas muestran un acusado interés por la poesía pura francesa, como en los casos de Song Uk y Kim Chun-Su». Pasamos a los años 70, en los que «hubo una abundancia importante en la poesía social», que nos lleva hasta nuestros días en el conflictivo y desasosegado ambiente político y social en torno al Paralelo 38, que creó dos mundos diferentes.

La nómina de poetas comienza con So Chung Ju, nacido en 1915, quien, según Min, «parte de un realismo existencialista para llegar a un mundo de armonía mítica», siendo el budismo y el taoísmo «el fondo espiritual de su poesía». «Hace mucho que mi amada se duerme. / Hace ya unos mil años...»

Bak Du Chin nació en 1916, pertenece a la generación de 1936, aunque de matices cristianos y naturalistas. «No viene el pájaro / a llorar.»

Bak Nam Su (1918) es un lírico profundo y elegante. «Un sol de hace cincuenta mil años, ahora / calienta mi corazón.»

Hwang Kem Chan (1918) es un poeta pragmático y de ribetes místicos frente a los misterios dolorosos del existir. «Tú que amas / el alma de los sabios / ámame esta tierna alma aún más.»

Ku Sang (1919) nos habla de la naturaleza y de los entornos magnificados por el amor y otras sensaciones. «Aquí no soy / un animal humano.»

Kim Chun-Su (1922) que, según Min, muestra «un acusado interés por la poesía pura francesa», se agrupa con otra serie de poetas de tendencia vanguardista. «Si te tocan mis manos / tú te conviertes en tinieblas lejanas.»

Chung Han-Mo (1923) aparece como un estilista conservador en el fondo y la

forma de sus creaciones. «Ya no se ve venir un rostro fresco / a las calles de la ciudad.»

I Won-Sup (1924), de características similares al anterior, con un fondo de cierta melancolía y sosiego. «Aquí andaba el tiempo / tan pausado / que una partida de ajedrez / duraba cien años.»

Park Yang-Kyun (1924) es un poeta reflexivo y observador de su entorno. «Allá lejos en el horizonte / se levanta el viento.»

Kim Yun-Song (1925), influido por la tradición naturalista de la poesía coreana, es, sin embargo, un innovador ferviente y arrebatador. «Hay días que te sorprendes, al ocurrírsete que tienes un rostro.»

Kim Chong-Gil (1926) es un notable estudioso de la obra de Ezra Pound. «Oh, flor del crisantemo / De pronto pierdo las palabras ante tu belleza.»

Kim Nam-Cho (1927), reunido por Min en el grupo de «líricos que emplean un lenguaje acendrado y preciosista». «Déjame subir al cielo / contigo.»

Chun Bong-Gun (1934), incluido entre los poetas de tendencia vanguardista. «Dame unos pechos del sol / bajo cuya brisa florecen y maduran.»

Chung Hyun-Chong (1939) es un cantor de los efectos íntimos y de lo inanimado que nos rodea. «Oh, gotas de agua de múltiples colores / colgadas entre / las pasiones del demonio y las del ángel.»

Mun Dock-Su (1928) es un dulce cantor de la naturaleza y de lo cotidiano. «Se cayó un anillo de jade de un ángel / en el bosque / y brotó un lago.»

Park Che-Sam (1933) rememora en su lírica tiempos pasados, afectos conocidos, historias eternas. «Cuando te amé / yo también canturreaba alegre.»

Kim Hu Ran (1934) es también un preocupado por la naturaleza y los paisajes como parte del vivir humano. «Abre los ojos fragantes / el universo.»

Ho Se-Uk (1934) es un lírico de suaves connotaciones. «Voy caminando hacia el espacio vacío / y veo cómo está vacío todo lo más grande / cómo está vacío todo aquello más grande que el / cielo.»

Sung Choon-Bok (1934) es un poeta realista y abierto a las innovaciones de la estética oriental. «No era un juego / de espumas; / fue sólo un comienzo.»

Park Sung-Yong (1934) elabora sus versos a través de la rememoración y la observación. «Hay años que te los pasas sin poesía, pero en el otoño / recobras la vista ante este milagro del frutal.»

Yoo Kyung Whan (1936) utiliza las mejores metáforas para recordar afectos o ensimismarse en los recuerdos. «Nadie ha preguntado / por qué se habían hecho pescadores / nuestros padres.»

Kim Young Tae (1936) nos ofrece una poesía preciosista repleta de los sonidos de su mundo interior. «Entran dos ángeles / y se cierra la puerta.»

Ho Yong Ja (1938) es un observador de lo cercano y habitual. «Un día / cuando te encuentres triste / sal al campo.»

Lee Young Gul (1939) canta a la naturaleza con insólito candor. «Canta un grillo / todos los años en estas fechas: / nunca pierde / el tiempo oportuno.»

I Ken Bae (1940) deja cierta nota de melancolía tras sus versos. «La nieve quema la noche: nieve encendida / suavemente en el silencio.»

O Kyu Won (1940) es un metódico buscador de asonancias y musicalidades. «La rosa sigue de pie con sus ramas temblorosas / fuera del camino.»

Kang U Shik (1940) es un hábil narrador de reflexiones íntimas. «Estas pequeñeces sin importancia / me enseñan ahora el amor que no he advertido / todavía.»

Bak Chae-Chon (1941) es poeta de abigarradas imágenes, de profundos sucesos en una lírica amplia y desbordante. «Yo perseguía el río que se me había escapado / dejándome solamente su canto.»

I Song-Bu (1942) es un poeta social de base tradicionalista. «Vuelvo al pueblo, me limpio los ojos / no veo más que las sombras / entre la gente bajo el sol de mediodía.»

I Tan (1942) utiliza un lenguaje de corte modernista, pero con una locuacidad inigualable. «Pájaro, ahora, ¿adónde vas volando?»

Los versos de Yong-Tae Min (1943) cierran esta antología, de verdadero valor para conocer una poesía tan excelsa como la coreana de ahora mismo.—MANUEL QUIROGA CLÉRIGO *(Plaza Nueva, 3. MIRAFLORES DE LA SIERRA. Madrid).*

El lugar del aire *

En 1981, Carlor Pujol daba a conocer *La sombra del tiempo,* novela cuya trama gira en torno a una aristócrata a quien la Revolución Francesa obliga a buscar refugio en Roma. Dos años después aparecía *Un viaje a España,* centrada en la figura de un soldado de las guerras carlistas. Ahora, Editorial Bruguera publica *El lugar del aire,* última hoja de un tríptico ambientado en el siglo XIX y vinculado siempre, en forma más o menos directa, con la historia y la cultura francesas.

De las tres, *El lugar del aire* es probablemente la novela en que Carlos Pujol logra sus mayores aciertos, a través de la brumosa evocación que la anciana protagonista va desgranando mientras el siglo agoniza. En rigor, importa menos la extraña aventura en que se ve envuelta la vieja dama que la melancólica recreación del París finisecular que el lector ve desfilar ante sus ojos. En efecto, así como en *La sombra del tiempo* puede decirse que Roma impone su formidable presencia hasta opacar a los personajes que deambulan por la novela, en *El lugar del aire* la Ciudad Luz crea una atmósfera mágica en la que se diluyen anécdotas y situaciones. En ese ámbito, en el que resuenan los ecos del caso Dreyfus y al que llegan las noticias de los primeros logros de un tal Winston Churchill, todo es posible. Por ejemplo, que la reina Victoria y Eugenia de Montijo convivan con Sherlock Holmes y el inevitable doctor Watson: fantasía y realidad desdibujan sus fronteras, como en un juego de vasos comunicantes. Igual-

* CARLOS PUJOL: *El lugar del aire.* Barcelona, Ed. Bruguera, 1984, 250 págs.

mente acertada resulta la reconstrucción del escenario cotidiano por el que la anciana pasea su nostalgia, con la fronda irreal del empapelado *art nouveau,* entre porcelanas, muebles y cuadros presididos por el samovar de plata, que reluce en la penumbra como un gran insecto inquietante.

Francia, dijimos, late en cada una de las páginas de la trilogía. Con ello, Carlos Pujol —traductor de Racine y Ronsard, entre muchos otros— rinde tributo a una civilización a la que admira y que le brinda innumerables puntos de referencia. Así, cuando la protagonista oye pasar bajo su balcón el tropel bullicioso de los colegiales del liceo Condorcet, el lector queda en suspenso, como si aguardase la irrupción de Dargelos, Paul, Gérard y demás adolescentes entrañables de *Les enfants terribles.* La alusión, sin embargo, no remite exclusivamente a la novela de Cocteau: el mismo Marcel Proust se contó entre los alumnos del Condorcet, y es Proust, en verdad, quien transita como una sombra a lo largo del libro —del modo en que en las dos novelas precedentes lo hicieron Chateaubriand y Balzac—. Por ello no resulta sorprendente que la anciana coincida en una reunión en casa de su amiga Fanny Jameson —*née* Boissonet—, con un curioso personaje interesado en indagar detalles sobre modas y costumbres pretéritas (recordemos que *Du côté de chez Swann* iba a ver la luz en 1913). El joven, que «hablaba levantando en el aire refinados castillos de palabras», no volverá a aparecer en el horizonte de la protagonista, aunque Pujol riza el rizo de la evocación proustiana cuando, en el final de la novela, la dama se lleva a la boca una magdalena que previamente había sumergido en el té. Como en una versión minimizada del célebre episodio de la *Recherche,* la mujer advierte que ese sabor parece despertar inopinadamente un vertiginoso caudal de voces dormidas en las honduras de la memoria; no obstante, la turbadora sensación se desvanece pronto, dejando tras de sí la certeza de que por debajo de ese torbellino de recuerdos no quedan sino los últimos vestigios de un tiempo irremisiblemente perdido.

Pujol sobrevive, además, a una empresa temeraria que, en manos menos hábiles, hubiese significado el naufragio de la novela: la recreación de los últimos días de Oscar Wilde, agobiado por las secuelas del escándalo que había estremecido los cimientos de la sociedad inglesa. Bajo el seudónimo de Sébastien Melmoth, consciente de su propia decadencia, el dandy, que ya no es sino un espectro de sí mismo, continúa prodigando hasta el fin los destellos de una pirotecnia verbal inimitable. Pedante e iconoclasta, irreverente y cínico, su canto del cisne logra conmover por igual a la protagonista y al lector, en un diálogo chisporroteante que constituye un verdadero hallazgo. Tan grande es el poder de convicción que el novelista ha sabido insuflar a la patética figura del desdichado personaje que, tras su muerte en una siniestra habitación del Hôtel d'Alsace, nos asalta el sentimiento de impotencia de quien ha sido despojado de una amistad única y ha asistido al desmoronamiento de un ser que hubiese merecido un final menos sórdido.

Sin embargo, Proust y Wilde no son sino algunos de los hitos —tal vez los más destacables— que van pautando las rocambolescas peripecias que la anciana mujer se ve obligada a enfrentar. A ellos se suman el lenguaje sobrio pero preciso y un semitono que parece asordinar las alternativas de la acción y en el que restalla la ironía, sabiamente dosificada. Tales los instrumentos con que Carlos Pujol entreteje este

deslumbrante tapiz de la *belle époque,* que despliega su hechizo a lo largo de páginas memorables.—ANGEL PUENTE GUERRA. *(Entre Ríos, 73, 2.º, 20. 5500 MENDOZA, Argentina.)*

Historia de la literatura española *

Este libro que acaba de salir a la calle es una obra importante y ambiciosa, en cuanto intenta aportar un panorama completo y complejo de todos los movimientos literarios españoles a partir de 1936, cosa que hasta ahora, de una manera tan exhaustiva, no se había hecho.

El profesor Santos Sanz Villanueva es autor de diversos trabajos sobre novela española contemporánea: *Tendencias de la novela española actual,* Madrid, Edicusa, 1972; *Lectura de Juan Goytisolo,* Barcelona, Ambito Literario, 1977; «La narrativa del exilio» en *El exilio español de 1939,* Madrid, Taurus, 1977, vol. IV; *Historia de la novela social española (1942-1975),* Madrid, Alhambra, 2 vols. 1980. Este último título sobre la novela social española es obra también importante y refleja una nueva actitud investigadora llena de profundidad y erudición en el profesor Sanz Villanueva.

La obra que ahora comentamos se incluye dentro de la *Historia de la literatura española* de editorial Ariel, publicada inicialmente —salvo este volumen— en Inglaterra. Viene a completar al volumen más flojo de todos, el debido a G. G. Brown que abarca *El siglo XX. Del 98 a la Guerra Civil,* ahora revisado y enriquecido por José Carlos Mainer. Por tanto, se trata de obra que sigue la línea de prestigio ya consagrado de esta *Historia,* y será manual de uso obligado para todos los alumnos universitarios que aborden esta materia en sus estudios.

El libro se divide en cuatro capítulos; dedicado el primero a analizar el marco histórico-literario (las condiciones sociales siempre importantes para la perspectiva de análisis que escoge el profesor Santos); el segundo, quizá el mejor, debido a la especialización del autor en este tema, versa sobre la novela; el tercero, de una calidad también muy aceptable, versa sobre teatro; el cuarto, quizá el más difícil por la falta de estudios comprehensivos existentes, a excepción del ya lejano de García de la Concha, versa sobre poesía.

El autor anticipa en el prólogo su fe en los movimientos generacionales, aunque entendiendo el concepto crítico de generación desde un punto de vista lleno de flexibilidad y prudencia.

Efectivamente este criterio generacional es de gran interés para dividir y señalar los hitos en los fenómenos culturales que refiere el presente volumen. De otro modo

* SANTOS SANZ VILLANUEVA: *Historia de la literatura española. 6/2. Literatura actual,* Barcelona, Ariel, 1984.

no tendríamos todavía una perspectiva suficiente para hacer obra tan abarcadora como la que aquí se propone.

Destaca de entrada en este libro una abundante documentación, una gran labor de fichero, que hacen de él obra de consulta muy adecuada para fijar nombres, títulos de obras, fechas de edición. A esto se unen los atinados juicios críticos, muy someros y sintéticos, que confieren utilidad a este panorama de la literatura española actual.

Precisamente esta visión panorámica impide un tratamiento en profundidad de cada autor. Sus líneas maestras están esbozadas, sus temas, sus coordenadas políticas y sociales, su aportación literaria e ideológica, su significación. Todo ello de manera magistral. Pero debido a la gran cantidad de autores que deben analizarse se echa en falta quizá una mayor extensión y amplitud en la referencia a los más importantes. Todo ello está justificado por los criterios de los editores que buscan una obra comprehensiva y abarcadora de todos los escritores representativos de este período. Téngase en cuenta además que una más estricta selección en los autores, en aras de una extensión mayor también en la referencia a los mismos, habría supuesto ya de por sí un juicio de valor exclusivista que marginaría a muchos nombres a los que tal vez la posteridad rinda justicia.

Por tanto, es obra que alude en visión panorámica a todos los autores representativos, pero con una extremada prudencia, con un gran tacto crítico, que intenta manifestar una visión amplia de toda la postguerra y actualidad literaria. Ello justifica, en mi opinión, la brevedad con que algunos nombres están aludidos.

Son muy atinadas las observaciones iniciales del epígrafe «El marco histórico-literario», donde el autor hace un auténtico ensayo acerca de las características generales de este período de postguerra que analiza hasta 1983 en que escribe. Se refiere así al adanismo y aislamiento cultural y literario de la España de época, y realiza un gran esfuerzo de síntesis de todos los movimientos posteriores. Conoce el profesor Santos Sanz los acontecimientos fundamentales históricos de esta época, y destaca los hitos relevantes y los sucesos políticos y culturales según un esquema claro y didáctico.

Insisto, no obstante, en que el libro puede adolecer quizá de un exceso de obras y autores, tal vez podría haber sido más selectivo. Pero ello puede deberse a los criterios editoriales fijados para este libro, que aspira más bien a ser un panorama general en un momento en que aún nos falta distancia crítica suficiente en muchos casos para apreciar el valor auténtico de los autores. El criterio de valoración del profesor Sanz es muy acertado, y muestra un buen gusto literario y gran prudencia de juicio por otro lado. Caracteres éstos que ya he señalado y en los que quiero insistir.

La parte relativa a novela, quizá la mejor, por ser especialidad de Sanz Villanueva, recuerda, en cierto modo, el excelente trabajo de Soldevila *La novela desde 1936,* Madrid Alhambra 1980, en el tratamiento sintético y pormenorizado de obras y autores.

Es muy acertada la clasificación de autores según generaciones y grupos afines por su temática (literatura falangista de postguerra, etc.). En cierto modo, creo que Sanz Villanueva corrobora diversas opiniones críticas a este respecto y su clasificación marcará un hito a seguir por los estudiosos posteriores.

Emplea el autor opiniones de primera mano, partiendo de la lectura directa de todo un arsenal de obras literarias, sin limitarse a recoger un conjunto de tópicos críticos.

En muchas ocasiones sus juicios son de una gran originalidad, como en el caso del análisis breve que hace de la narrativa de Zunzunegui o de Gironella, por sólo citar dos ejemplos.

Un rasgo interesante de este estudio es el interés que presta a la clasificación ideológica de cada autor, situándolo dentro de unas coordenadas de pensamiento. Obra contenidista, por tanto, que aspira, en breves apuntes o bocetos, a revelar las claves de pensamiento y cultura de cada autor, siquiera sea someramente.

Como ya se ha dicho, el libro es mucho más acertado y de un valor indiscutible, en lo que se refiere a novela. La parte de teatro también es de gran interés. Nótese que en estos dos aspectos ya teníamos los estudios de Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo,* Madrid, Prensa Española, segunda edición, 1975; y Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español, siglo XX,* Madrid, Cátedra, segunda edición, 1975, respectivamente. Donde se echaba en falta un buen estudio de conjunto es en la parte relativa a poesía, pues *La poesía española de postguerra. Teoría e historia de sus movimientos,* Madrid, Prensa Española, 1973, ha quedado ya rebasada y estamos en espera de una segunda edición de este libro que amplíe temas tan importantes como los relativos al grupo *Cántico* de Córdoba.

El capítulo sobre teatro contiene juicios muy atinados, por ejemplo, relativos a la obra de Buero Vallejo y sobre todo del gran Francisco Arrabal —a veces injustamente marginado, como bien apunta Sanz Villanueva.

En espera, por tanto, del estudio sobre poesía española de postguerra definitivo, el capítulo del libro que a ello se dedica es una primera muestra eficaz, aunque sea quizá lógicamente lo más flojo de la obra. No obstante, en este capítulo hay también un recorrido exhaustivo de autores bien tratados, pero con un carácter más irregular: es atractivo lo referente a Celaya y Otero, por ejemplo, y muy breve —cosa que lamento profundamente por la importancia que creo tiene su poesía, recientemente reeditada completa por Turner— en lo que atañe a José Bergamín, por ejemplo. Pero es de esperar que cuando el panorama crítico de la poesía de postguerra se haya clarificado un poco más con el esperado trabajo de García de la Concha, en sucesivas ediciones de este magnífico manual de Sanz Villanueva sea perfeccionado, en la línea que él mismo inteligentemente apunta en su prólogo.—DIEGO MARTINEZ TORRÓN *(Monte Esquinza, 3. 28010 MADRID.)*

Alvaro Pombo: sexualidad y destino *

Esta novela, ganadora del primer premio Herralde, se apoya en una tradición formal y temática que, sin embargo, no compromete la entera libertad con que su autor se permite transgredirla.

Si los recursos del realismo están presentes en la descripción de esta familia de la alta burguesía del norte, en el marco de la posguerra española, el punto de vista que adopta es, sin embargo, el de los personajes generalmente considerados como secundarios: un niño, un criado, organizan la intriga en la que los dueños del caserón en que transcurre apenas aparecen mencionados.

Nuevamente aquí lo aparente no es una evidencia total: como en el famoso cuento de Poe «La carta robada», son las leyes que los padres encarnan aun ausentes las que permiten que la trama se ponga en marcha.

Con razón dice Foucault en el primer volumen de su *Historia de la Sexualidad* que la educación de un niño perteneciente a la burguesía no puede reducirse a la homogeneidad del triángulo edípico: éste se conforma en un entreverado de clases que lo someten a influencias diversas, contradictorias y, a veces, excluyentes.

Los dos protagonistas —Julián, el criado, y Kús-Kús, el niño— congregan a su alrededor otra serie de personajes igualmente enfrentados por su origen social: una tía melancólica y obsesionada, una institutriz inglesa y dos criadas españolas, la abuela y su obsecuente dama de compañía, el mozo de los recados y su hermana, ex-amante de Julián.

Los azares de la trama, la confluencia de estos intereses encontrados y no reductibles a un simple dualismo social (cada personaje se verá enfrentado con sus propios pares) son los que van a decidir el destino de una educación que tiene objetivos prefijados: la asunción de una identidad sexual que idealmente debería corresponderse con la adopción de los gestos y comportamientos que el niño necesita para identificarse con los destinos de su clase.

Pero es precisamente allí donde ocurre la rebelión. Kús-Kús traiciona sus preferencias infantiles, rechaza a su tía portadora de los márgenes que amenazan desde dentro esa clase social que él debería representar. Y, sin embargo, la sumisión no será completa, las razones son ambiguas, la sexualidad insistirá en rescatar un resto irreductible a todo intento normalizador.

Alvaro Pombo, lector de sí mismo, ha declarado que fue Julián su primer contacto con la novela, el origen de la trama, el personaje que más le ha interesado.

Mientras los avatares de Kús-Kús se reducen a una lucha interior entre aceptar o rechazar un destino que sus educadores desearían inevitable, en Julián la contienda adquiere el signo opuesto: huir de un destino que ya lo ha marcado.

El pasado repite sus fórmulas, sus circunstancias, sus borrosos encantos. Pero ante todo reaparece como si nada, ningún gesto, ninguna intención fuese suficiente para eliminar lo que alguna vez fue escrito y determinado: la marginalidad que Julián

---

* ALVARO POMBO: *El héroe de las Mansardas de Mansard.* Editorial Anagrama. Barcelona, 1984.

pretende olvidar refugiándose en un puesto respetable lo asediará utilizando los mismos personajes y las mismas razones que lo llevaron a la delincuencia.

Este temido retorno cabe, sin embargo, en el terreno de lo previsible: Julián es más una víctima pasiva que un activo protagonista. Lo que, en cambio, sí sorprende y obliga a considerar la interpretación que propone el psicoanálisis —la culpa— es el segundo retorno, el que repite una figura ya clásica: Julián, tras haber cometido el delito y haber huido, regresa al lugar del crimen y le pide amparo a Kús-Kús introduciéndolo así en las complicaciones de su vida de adulto.

A lo largo de la novela, el destino y la sexualidad se identifican para culminar en una tragedia que no pierde, sin embargo, el poder del humor: los personajes secundarios que tanto divirtieron al autor reflejan en un coro de rumores interesados los hechos que jalonan la historia.

Si bien ellos mismos, con sus prejuicios y su ociosa curiosidad, apuran el desenlace, es también su intervención la que permite que los hechos obtengan el beneficio de la distorsión cómica que atenúa la sordidez que los provoca: el odio, el resentimiento, el dinero, el chantaje, los filosos bordes de una sexualidad socialmente censurada.

En definitiva, la obsesionante presencia de los rasgos iniciáticos que, como en el cuento de Onetti, dan la bienvenida al turbio mundo de los adultos.—MARCELO JUSTO UNÍA *(Espíritu Santo, 16. 28010 MADRID).*

La imagen y la cultura de masas *

«Se estima, escribe Gubern, que el hombre recibe mediante el sentido de la vista el 90 por 100 de su información acerca del mundo exterior.»

Esta cuantificación del volumen que ocupa el conocimiento visual en el conjunto de la actividad humana, no hace sino verificar un hecho notorio —y tan profusamente divulgado— que se ha convertido en uno de los tópicos de la vida social de nuestro siglo: el que nuestras sociedades producen y consumen la más ingente cantidad de imágenes que se hayan producido jamás. Sin embargo, y tal vez por su vasta incorporación a la vida de la sociedad contemporánea o por su notable diversificación y desarrollo tecnológico, la imagen es todavía un campo más sujeto a la especulación que a la cuantificación; más susceptible de sufrir imprecisas generalizaciones que de verse sometido al análisis científico.

Este trabajo de Román Gubern es uno de los más coherentes y rigurosos esfuerzos

* ROMÁN GUBERN: *La imagen y la cultura de masas.* Editorial Bruguera. Barcelona, 1983.

por analizar la génesis del lenguaje visual, su estructuración, codificación, innovación, aceptación y rechazo, a través de la fotografía, el cine, el comic y la televisión.

Gubern indaga en las raíces pictóricas de la fotografía, en las sumisiones y alternativas que, sucesivamente, condicionan o revalorizan las posibilidades de la invención. Sigue paso a paso su progresiva emancipación, estrechamente ligada a la conquista de nuevas fronteras tecnológicas: perfeccionamiento de los objetivos, del mecanismo disparador-obturador y, sobre todo, de la rapidez de las emulsiones. El retrato, la alegoría fotográfica (intento de jerarquizar la invención, hibridizándola con la pintura, como más tarde se propondría hacer en el cine con inyecciones de literatura y teatro), la ilustración fotográfica, la instantánea y el reportaje, permiten a Gubern acercarse a los elementos constitutivos de la especifidad de la fotografía y hacer una definición de fotogenia como: «...un plus de información que el objeto o sujeto revela a través de la congelación instantánea de la fotografía..., que excede a la que es capaz de comunicar la mera contemplación del modelo» (pág. 69).

En relación con el cine, Gubern señala que nació a partir de «los sucesivos perfeccionamientos de la fotografía, aplicada a la investigación científica» y aborda el problema de la elaboración del lenguaje fílmico. Investiga los orígenes del montaje, las acciones paralelas, la fragmentación del espacio escénico y el nacimiento del primer plano. (Sobre el desasosiego que produce en el espectador la introducción del primer plano, Gubern apunta: «...era producto de su novedad como fenómeno de percepción más que como fenómeno de creación estética».) Gubern advierte que el montaje no es un fenómeno puramente cinematográfico, sino una cualidad inherente a la capacidad de la memoria y la percepción humanas.

Un detenido análisis de *The Lonely Villa* (1909), de David W. Griffith, le aporta al autor un nuevo y contundente argumento para afirmar que: «La segmentación narrativa privilegió históricamente el criterio cronológico en detrimento del análisis espacial de la unidad escénica» (pág. 97).

En el capítulo tercero, y partiendo del modelo desarrollado por Shannon y Weaver para las comunicaciones electrónicas y de las investigaciones realizadas por Windon Lyon Hartley para medir la cantidad de información de un mensaje, Gubern se introduce en el estudio de la aceptación social de los signos icónicos, la inteligibilidad del mensaje, las reglas (sintácticas, semánticas y pragmáticas), el ciclo de asimilación colectiva de los movimientos de vanguardia (a partir de la aceptación e incorporación de las propuestas icónicas inicialmente rechazadas) y su transformación en «vanguardia histórica».

Uno de los aspectos más notables de la elaboración teórica que realiza Gubern es su recurso a las investigaciones referidas a la fisiología de la visión y la neurología, en un esfuerzo por salvar las limitaciones que plantea el estudio de los fenómenos icónicos desde perspectivas puramente especulativas.

En el estudio de las estructuras iterativas y la génesis y desarrollo del mito en la cultura popular (desde la óptica del psicoanálisis freudiano), Gubern analiza los mecanismos de la identificación y proyección, la construcción de los personajes, los géneros, las fotonovelas, los superhéroes del comic, el «star system» y las mediatizaciones a través de la censura social, la tradición religiosa y la especificidad de los medios.

Gubern formula también, una teoría sobre el melodrama, partiendo del análisis de sus elementos constitutivos y su resonancia social. Profundiza en sus fuentes (la comédie larmoyante, la novela negra inglesa y la pantomima) y en las fases de su evolución, hasta llegar al melodrama televisivo, sobre el cual aporta las valoraciones psicosociológicas efectuadas por el psicoanalista Morton Golden, que ve en ellos una función análoga «...a la que el deporte desempeña en la agresividad sexual de los espectadores masculinos.»

Finalmente, dedica una larga reflexión a desentrañar y matizar la influencia de los medios audiovisuales en el comportamiento social y político de los espectadores.

Diez años después de su primera edición, este trabajo de Román Gubern se ha convertido ya en un texto clave para la comprensión de los fenómenos icónicos en el seno de la cultura popular: ha mostrado un amplio espectro de posibilidades, de instrumentos de análisis, de caminos abiertos por los que es posible transitar en la actualidad para profundizar en las múltiples relaciones de la imagen.—A. G. F.

La antorcha de los éxitos *

La Compañía Industrial Film Español, S. A., Cifesa —la más importante casa productora española—, ha sido durante años un verdadero enigma en la vida cultural del país, debido, posiblemente, a que trabajaba, manipulaba y producía ese etéreo material compuesto por luces y sombras que llamamos cine.

Este cuidadoso desconocimiento (producto de una subvaloración del cine como vehículo cultural y de una desconfianza hacia sus posibilidades de influencia social), hizo de Cifesa una vaga constelación de referencias y nostalgias que, frecuentemente, escondía más de lo que revelaba.

Félix Fanés describe la estructura económica y social sobre la que se construye la compañía valenciana, los modelos culturales que propone desde la pantalla y las sinuosas relaciones que la familia Casanova mantiene con el poder político.

Cifesa nace a principios de los años treinta —al amparo de la expansión que genera la aparición del cine sonoro—, ligada a la distribución de los materiales de la Columbia. Los Casanova (industriales valencianos), que se transformaron de inmediato en los padres adoptivos de la criatura (adquiriendo la mayoría de las acciones), estaban relacionados con la Derecha Regional Valenciana, de origen carlista (aunque

* FÉLIX FANÉS: *Cifesa, la antorcha de los éxitos.* Institución «Alfons el Magnànim». Diputación provincial de Valencia, 1982.

se aparta de dicha línea durante la Primera Guerra Mundial), que posteriormente formó parte de la CEDA en marzo de 1933.

Inspirado en la experiencia americana de Adolph Zukor, uno de los primeros pasos de Cifesa fue la creación de un «sistema de estrellas», política con la que logró reclutar a algunos de los famosos nombres del cine español de la época. Cifesa creó estrellas de la dimensión de Imperio Argentina (años más tarde descubriría a Sarita Montiel, en uno de los concursos de belleza que convocaba para encontrar nuevos rostros), manteniéndolos con carácter exclusivo. Otra de las características de la empresa fue la aspiración a conquistar los mercados extranjeros para sus productos. Lógicamente, su mirada estaba puesta en Iberoamérica y como resultado de esta iniciativa, abrió sucursales en Buenos Aires y La Habana, a las que siguieron delegaciones en otras capitales americanas. Aunque, como apunta Fanés: «...parece que los esfuerzos iban por buen camino...», la ruptura que produce la Guerra Civil trunca las aspiraciones de la productora y hoy resulta difícil evaluar los resultados obtenidos.

Finalizada la Guerra Civil (durante la cual se transforman tres Cifesa: Valencia, Madrid y Sevilla), emerge como la más relevante empresa cinematográfica española y alcanza su esplendor entre 1942-1945, al influjo de las restricciones provocadas por la guerra y el apoyo estatal a la industria cinematográfica. En 1945 se produce la primera crisis de Cifesa, presionada y boicoteada por la Motion Pictures Association, acusada de simpatía por el nazismo. Este hecho permite a Fanés penetrar en las difíciles relaciones de Vicente Casanova con la cúpula dirigente del Estado. El acopio documental del autor le lleva a desechar la extendida tesis que otorgaba a Cifesa un carácter paraestatal durante los años cuarenta. Queda claro que, a pesar de la buena voluntad y los mejores esfuerzos del directivo de Cifesa por atraerse las simpatías del Gobierno (y en particular las del almirante Carrero Blanco), en aquella crisis (y en las sucesivas), la empresa no contó con el apoyo del poder político.

Dentro del ciclo de films históricos que produce Cifesa a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta («La princesa de los Ursinos», «Locura de amor», «Agustina de Aragón», «La leona de Castilla», «Lola la piconera») destaca, por las complicaciones económicas y administrativas que trae aparejadas a la empresa «Alba de América» —respuesta española a «Christopher Colombus» del inglés David Mc Donald, considerada ofensiva por el Gobierno de Franco—, que se realizó a partir de una convocatoria del Intituto de Cultura Hispánica de abril de 1950.

Estos films son una clara expresión del intento de Cifesa por ganar el favor del régimen. Eran, además, la cristalización de una actitud generalizada en el cine español de los cuarenta: «El trabajar, no tanto para la conquista de un público como para satisfacer a unas juntas de clasificación que otorgaban los permisos de importación». Actitud rechazada en principio por Cifesa, aunque terminó aceptándola a causa de la presión económica. Este rasgo de las producciones cinematográficas agudizaba el raquitismo del cine español (ya gravemente dañado por la censura) y facilitaba la arrolladora presencia del cine norteamericano.

Los cincuenta marcaron el comienzo de un progresivo declive de la productora: fracasa en los intentos de relanzamiento mediante la producción indirecta —que deriva en «copias degradadas de los films del período de esplendor de Cifesa»— y la

personalidad reflejaría de qué manera esta sociedad, en su conjunto, había interiorizado el rechazo a la guerra, el trauma de la guerra..., en términos morales y psíquicos.

En el análisis de los films militar-patrióticos de los años 42-45, como «Harka» y «A mí la legión», Fanés apunta que «se insistía en disociar la vida militar de la vida burguesa» y se planteaba una «exaltación de la homosexualidad». Por otra parte, el autor advierte que las protagonistas femeninas del «ciclo histórico» traslucen una sublimación de la idea de la Patria.

El análisis de las motivaciones sociales y las pautas culturales marcadas por Cifesa refleja no sólo las presiones del Estado, sino también las contradicciones de la sociedad española de la posguerra. Sueños y fábulas, ausencias y mutilaciones, aspiraciones y frustraciones, drama y comedia, son protagonistas del pasado y, se expresen en la frágil transparencia del cine o en la inaprensible dimensión de la memoria, forman parte de la historia como el más sólido de los documentos escritos.—ALBERTO GARCÍA FERRER *(Ocaña, 209. 28024 MADRID).*

Autores españoles del siglo XVIII *

No hace falta reiterar el interés y la atención que especialistas españoles y extranjeros han prestado a nuestro siglo XVIII en los últimos años; prueba de ello son, entre otras cosas, los logros conseguidos por la Universidad de Oviedo que, a partir de los años cincuenta, ha dado impulso a los estudios sobre la Ilustración, creando la *Cátedra Feijoo* y posteriormente el *Seminario de Investigación* y el *Centro de Estudios del siglo XVIII.*

Faltaba, o mejor dicho, era imprescindible a los estudiosos de este siglo un inventario bibliográfico tan exhaustivo como el que está llevando a cabo Francisco Aguilar Piñal. En este campo ya nos había ofrecido meritorios trabajos de gran utilidad, que no voy a enumerar porque han sido objeto de comentario y elogio por parte de otros especialistas; en este sentido, remito al lector interesado a la reseña que Pedro Alvarez de Miranda hizo al primer volumen de esta *Bibliografía de Autores Españoles del siglo XVIII,* que esta misma revista publicó en mayo de 1982, núm. 383.

El volumen al que ahora dedicamos estas notas es el segundo, y corresponde a los autores cuyos primeros apellidos empiezan por C y CH. Solamente de la letra C hay novecientos catorce, hallándose, entre estos, autores tan conocidos como Cadalso, Cerdá y Rico, Cañizares, Ramón de la Cruz, Cabarrús, Capmany, Comella, etc. Pero son muchos más los desconocidos e ignorados.

Después de ver detenidamente las páginas de esta obra, lo más interesante para

* FRANCISCO AGUILAR PIÑAL: *Bibliografía de Autores Españoles del siglo XVIII.* Tomo II, C-CH. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Miguel de Cervantes», Madrid, 1983, 838 págs.

cualquier investigador del siglo XVIII es la cantidad de autores —casi doscientos— que están aún sin estudiar y cuyas obras además siguen manuscritas, siendo los más destacados por su número de manuscritos inéditos el jesuita Luis Castro, no citado por el padre Uriarte en su *Biblioteca de Escritores de la Compañía de Jesús,* Juan de Dios Crespo, Cortés del Valle y Castillo, Esteban Chaix, Castro Palacios, José Cornejo y Granado, Jaime Capo, Luis Curiel y otros.

También son dignos de señalar los novecientos autores que, a pesar de tener parte de sus obras impresas, siguen sin ser estudiados; citaré sólo el ejemplo del cómico y entremesista Francisco de Castro, con setenta y siete obras manuscritas, de las que sólo dieciséis están impresas, aparte de otros seis volúmenes de contenido misceláneo.

Ante este panorama, llama la atención la impresionante cantidad de comedias, sainetes, dramas, entremeses y tragedias registrados en este volumen, para cuya localización nos es de gran utilidad el índice de obras teatrales que Aguilar confecciona (junto con los también utilísimos índices de materias, onomástico, topográfico y de impresos); con este índice de obras teatrales, al final conseguiremos —como señala el autor en el prólogo del primer volumen— «un censo completo del repertorio teatral creado por los hombres del setecientos». En este terreno, a pesar de los trabajos realizados, queda aún mucho por hacer, y no estará completa la historia de teatro español del siglo XVIII hasta no tener recogido este censo.

En otro orden de cosas, destacan los compendios, discursos, disertaciones y sobre todo las numerosas oraciones fúnebres, panegíricos y sermones; este material es obra de religiosos en su mayoría, sobre todo, de jesuitas, franciscanos, dominicos, carmelitas y agustinos. Si nos atenemos al número de obras recogidas hasta ahora en los dos volúmenes, la producción fundamental del siglo XVIII se centra en el teatro y en las obras de contenido religioso.

Hay, además, obras que aportan conocimientos sobre medicina, matemáticas, ciencias naturales, comercio y economía, física y química, geografía, astronomía, derecho, educación y enseñanza, ejército y guerra, agricultura... y en fin, suficientes materias como para llegar a tener un completo conocimiento de este siglo; así lo señala el autor en el prólogo: «El posible lector de esta obra de consulta ha de saber que en sus páginas encontrará toda clase de materias, no sólo obras literarias. Será, por tanto, de utilidad para profesores y críticos de literatura, pero también para historiadores, economistas, médicos, juristas, teólogos, militares y, en general, para cuantos se interesan por la historia cultural, científica y económica del siglo XVIII español».

Dentro de este proyecto de inventario general, Aguilar Piñal no olvida el importantísimo capítulo de las traducciones, que arroja un balance favorable a las del francés, italiano y latín sobre las de otras lenguas.

A pesar de las indudables dificultades que lleva consigo este tipo de investigación, es elogiable y meritorio el que Aguilar nos proporcione el contenido de los preliminares de las obras impresas, detallando las censuras, expedientes de impresión, aprobaciones, dedicatorias, elogios, etc. Facilita asimismo la signatura que estas obras tienen en las distintas bibliotecas donde las ha localizado. Esto es muy de agradecer porque a la hora de emprender cualquier trabajo de investigación ahorra tiempo y esfuerzo.

Es indudable que esta *Bibliografía de Autores Españoles del siglo XVIII* supera a los repertorios ya existentes, sin negarles a éstos su utilidad; en tal sentido he podido comprobar que en este volumen hay casi setecientas obras que no son citadas por Palau en su *Manual del librero hispanoamericano,* y más de un centenar que tampoco cita Herrero Salgado en su *Aportación bibliográfica a la Oratoria Sagrada Española.*

Además, la importancia de este repertorio radica no sólo en poder tener a mano lo manuscrito e impreso de las obras de cada autor, sino también los estudios realizados sobre ellos desde el siglo pasado hasta los más recientes trabajos. En este sentido supone un paso adelante y, por tanto, viene a llenar los huecos que faltaban en los manuales al uso sobre el siglo XVIII, concretamente el *Manual de Bibliografía de la Literatura Española* de José Simón Díaz, sin duda, realizado con un propósito distinto, sin intención exhaustiva y la *Bibliografía fundamental de la Literatura Española. Siglo XVIII* del propio Francisco Aguilar. A título de ejemplo, sobre autores como Ramón Campos, Canga Argüelles y Cerdá y Rico recoge hasta los estudios del año 1980; hay un solo trabajo sobre Climent, de 1981; y, por último, de 1982 todo lo aparecido sobre Cadalso, Ramón de la Cruz y Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, hermano del anterior. Aparte de ello, llamaré la atención sobre la cantidad de material que recoge de algunos autores; solamente el que aporta de Ramón de la Cruz, con 96 páginas, es ya por sí mismo un trabajo encomiable de investigación: recoge novecientas nueve piezas manuscritas, de las que Cotarelo desconoce cinco y no cita veintiuna; además, se reseñan las piezas de dudosa atribución. Del dramaturgo Luciano Comella recoge doscientas dieciocho obras manuscritas y ciento setenta y cinco impresas, cincuenta de las últimas no citadas por Palau. De Cañizares, ciento treinta y dos piezas manuscritas y ciento cuarenta y ocho comedias sueltas impresas, noventa y siete de éstas ómitidas asimismo por Palau.

Sin detenernos en pormenorizar más detalles, queda suficientemente demostrado el valor científico y documental de la obra. Como dice el propio autor «es en realidad un diccionario bibliográfico de autores que escriben en español»; con la ventaja de que no envejece, pues si todos los volúmenes llevan adiciones a lo anterior, como ha hecho en este segundo, siempre estará al día esta *Bibliografía de Autores Españoles del siglo XVIII,* y se podrá subsanar así cualquier omisión. Ya en el capítulo de gratitudes, el autor agradece cualquier información que pueda enriquecer esta obra, pues son muchos los impresos y manuscritos no localizados.

Seguramente para el próximo volumen, ya tendrá Francisco Aguilar nuevas fichas bibliográficas surgidas del centenario de Cadalso para adicionarlas, al no haberlas podido incluir aquí por imperiosas razones de tiempo; es indudable que el volumen ya estaba en prensa cuando se iniciaron las publicaciones del referido centenario.

Si felizmente este proyecto llega a su término, como deseamos, tendremos un panorama completo de toda la cultura del setecientos que permita estudiar lo mucho que aún falta y recuperar de una vez por todas nuestro siglo XVIII. Una labor como la de Aguilar Piñal nunca se agradece bastante, por su utilidad permanente y en muchísimos aspectos definitiva.—M.ª DOLORES TORTOSA LINDE *(Cuesta del Progreso, 9-3.º, GRANADA).*

Débil omnipotencia y omnipotentes desvalidos

Hace algo más de veinte años decía ya Edgar Morin, en un escrito titulado *Introduction a una politique de l'homme:* «actualmente nos vemos inducidos a plantear el problema de la ciencia de la consciencia». Señalaba cómo, ante todo, sabemos que la ciencia no lleva la consciencia en sus entrañas. Efectivamente, es la cabeza indagadora que no sabe lo que busca ni lo que mueve. Sin embargo, arrastra tras de sí al planeta, puesto que entraña la gran y verdadera revolución de los tiempos modernos y crea la civilización técnica.

Para Morin, la revolución científica es débil en su radicalidad. Los sabios atómicos son omnipotentes desvalidos, y la ciencia es imagen de esta débil omnipotencia; avanza titubeando, sus progresos se dislocan y ahogan en el tumulto del mundo. Logra dominar el mundo, pero al mismo tiempo corre el riesgo de aniquilarlo y aniquilarse a sí misma.

«La ciencia ya es capaz de aniquilar —insiste el sociólogo francés—, pero sigue siendo incapaz de reformar. Revolucionaria, activa, genial, también es ebria, ciega, titubeante». Se necesita, por tanto, una consciencia revolucionaria que pueda domesticar a la ciencia. Pero, recíprocamente, aquélla debe entrar en la escuela de la ciencia, no sólo utilizando sus métodos de investigación y de verificación, no sólo dominando el problema multiforme de la ciencia, sino, también, buscando en la ciencia el apoyo que podría ser decisivo para la revolución.

Para Morin, como para otros investigadores del tema, la ciencia comienza hoy a desvelar sus verdaderos rostros. No es la diosa bienhechora que glorificaba el antiguo cientifismo, ni el ídolo ciego que denunciaban los adoradores de antiguos ídolos. «La ciencia —resume el autor de *Ciencia con consciencia*—, no es ni diosa ni ídolo; tiende a confundirse cada vez más con la aventura humana de la que ha surgido».

Señas de identidad

Edgar Morin considera necesario comenzar su trabajo con una introducción en la que trata de resumir, lo que considera, sus señas de identidad. Entre otros datos destaca que Mayo del 68 supuso para él un nuevo comienzo. El primero había sido el enfrentamiento bio-antropológico de *El hombre y la muerte,* en 1950. El segundo fue el enfrentamiento antropocosmológico de 1962, publicado en *Le vif au sujet.* El tercero recoge este doble enfrentamiento, que se convierte en el enfrentamiento cosmo-bio-antropológico. Morin dice que lo que le lleva finalmente a escribir *El Método* es «conjuntamente la necesidad de un pensamiento político que no se engañe y que no engañe, y la necesidad de un pensamiento capaz de concebir la complejidad de lo real».

El autor francés se siente atraído al mismo tiempo por la biología (biología molecular, genética, etología), la teoría de sistemas, la cibernética, la teoría de la información, la termodinámica y los problemas epistemológicos de la complejidad.

---

* EDGAR MORIN: *Ciencia con consciencia.* Anthropos, Editorial del Hombre. Barcelona, 1984.

«Comprendo entonces —dice— que la organización debe convertirse en la columna vertebral de toda teoría sobre las cosas, los seres y los existentes».

Edgar Morin concluye lo que ha sido su andadura afirmando que se encuentra planteándose el problema central de un conocimiento del conocimiento y, singularmente, de un conocimiento del conocimiento científico. De ahí el título del presente volumen, *Ciencia contra consciencia.*

Por un principio de complejidad

Para llevar a cabo el trabajo que se propone, el sociólogo francés se da cuenta que de inmediato surge la necesidad de un principio de explicación más rico que el principio de simplificación (disyunción/reducción), y le llama principio de complejidad. Es cierto que éste se funda en la necesidad de distinguir y analizar, como el precedente; pero, además, pretende establecer la comunicación entre lo que es distinguido: el objeto y el entorno, la cosa observada y su observador. No se esfuerza en sacrificar el todo a la parte, la parte al todo, sino en concebir la difícil problemática de la organización.

El principio de complejidad se esfuerza en abrir y desarrollar el diálogo entre orden, desorden y organización para concebir, en su especificidad, en cada uno de sus niveles, los fenómenos físicos, biológicos y humanos. Se esfuerza en la visión poliocular o poliscópica, en la que, por ejemplo, las dimensiones físicas, biológicas, espirituales, culturales, sociológicas, históricas de lo humano dejan de ser incomunicables.

Según Morin, se trata de buscar, en lo sucesivo, la comunicación entre la esfera de los objetos y la esfera de los sujetos que conciben estos objetos. Se trata de establecer la relación entre ciencias naturales y ciencias humanas, sin reducir las unas a las otras, ya que ni lo humano se reduce a lo biofísico ni a la ciencia biofísica se reduce a sus condiciones antroposociales de elaboración.

Para el intelectual francés, la concepción del idiota shakesperiano (es decir, «life is tale, told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing») no es idiota: «Revela una verdad de la historia» —dice—. Por el contrario, la visión de una historia inteligente, es decir, de una historia que obedece a leyes racionales, sí que resulta idiota». «Tenemos que concebir —concluye— en la historia así como la en la vida, vagabundeos, desviaciones, despilfarros, pérdidas, aniquilaciones, y no solamente riquezas, y no solamente vida, sino también saber, saber hacer, talentos, sabiduría».

Orden, desorden, organización

«Lo único que es real es la conjunción del orden y del desorden», escribe Morin en el tomo I de *El Método,* y en su última obra, que comentamos, insiste en que el problema de todo conocimiento moderno es concebir esta conjunción. Y se pregunta: a partir de ahora, ¿no se convierte el problema del conocimiento, no en expulsar y rechazar fuera de su reino lo incierto, lo impredictible, el álea, el desorden, el antagonismo, sino en buscar el diálogo entre ellos?»

El autor de *Ciencia con consciencia* considera que el determinismo no es de una riqueza fascinante, ni lo es tampoco el azar. Aislados, son cada uno de una pobreza desoladora. Considera entonces que la riqueza fascinante, el verdadero objeto del conocimiento científico es la(s) relación(es) orden/desorden, azar/necesidad. Es la realidad de su oposición y la necesidad de su unión.

Morin apunta que una nueva racionalidad se deja entrever. La antigua racionalidad sólo pretendía pescar el orden en la naturaleza. «No se pescaban los peces —dice—, sino las raspas». Al permitir concebir la organización y la existencia, la nueva racionalidad permitiría percibir los peces y también el mar, es decir, también lo que no se puede pescar.

Antes se organizaba a partir de órdenes, es decir, ordenando. Ahora, se trata de ordenar a partir de la organización, es decir, del juego de la interacciones entre las partes comprometidas y el todo. En este sentido, organizar debe sustituir a ordenar.

«Es preciso pensar a la vez orden/desorden/organización y ver el carácter a la vez complementario, concurrente y antagonista de estos términos», insiste el sociólogo francés. Porque la complejidad es esto. Es volver a afrontar las incertidumbres y contradicciones ocultadas por el conocimiento simplificante, no más acá, sino más allá de este conocimiento. Tenemos que considerar en su asociación antagonista orden/desorden/organización (el universo se ordena y organiza desintegrándose), entre continuo y discontinuo.

Condiciones para el desarrollo científico

Si es cierto que el surgimiento y desarrollo de una idea nueva necesitan un campo intelectual abierto, donde se debaten y se combaten teorías y visiones del mundo antagonistas; sí es cierto que toda novedad se manifiesta como desviación y a menudo aparece ante los defensores de las doctrinas y disciplinas establecidas, como una amenaza o como una locura, entonces el desarrollo científico, en el sentido en que este término comporta necesariamente invención y descubrimiento, necesita vitalmente dos condiciones: 1) mantenimiento y desarrollo del pluralismo teórico en todas las instituciones y comisiones científicas; 2) protección de la desviación, necesidad de tolerar/favorecer las desviaciones en el seno de los programas e instituciones.

Morin considera que lo realmente importante es poner en juego dos estrategias cognoscitivas, una que reconozca lo singular, lo individual, lo contingente, lo improbable, el desorden; otra que capte la regla, la ley, el orden.

De hecho, la ciencia del siglo XX ha progresado combinando entre sí el determinismo y la indeterminación, el azar y la necesidad, lo algorítmico y lo estocástico, la teoría de las máquinas y la teoría de los juegos.

El progreso de la ciencia es, pues, una idea que comporta en sí misma incertidumbre, conflicto y juego. Es preciso concebir con complejidad las nociones de progreso y de conocimiento. Epistemológica y ontológicamente, la concepción de Morin se niega a plantear la alternativa del orden y el desorden, del azar y la necesidad, del caos y el cosmos, del sistema y el evento. «En su unidad (contradictoria) —dice— es donde podemos situar la organización, la transformación».

Este es el eje que nos orienta hacia la Scienza Nuova: ciencia de los sistemas complejos auto-organizadores, ciencia de la evolución, ciencia de la creación.

Para Edgar Morin, la tan fundamental e imprescindible complejidad sólo se puede conservar al precio de una recreación intelectual permanente. «Incesantemente —advierte— corre el riesgo de degradarse, es decir, de simplificarse». Toda teoría abandonada a su peso tiende a allanarse, a unidimensionalizarse, a reificarse, a psitacizarse. Por eso, puntualiza el sociólogo francés, hay que estar atentos a la simplificación que adquiere hoy tres rostros:

— La degradación tecnicista; la teoría deja de ser logos y se convierte en techné.

— La degradación doctrinaria. La teoría se convierte en doctrina, es decir, que se hace cada vez menos capaz de abrirse a la refutación de la experiencia, a la prueba del mundo exterior, y entonces sólo le resta asfixiar y hacer callar lo que la contradiga en el mundo.

— La pop-degradación. Se eliminan las oscuridades, las dificultades, se reduce la teoría a una o dos fórmulas de choque; así la teoría se vulgariza y se difunde al precio de esta simplificación de consumo.

De estas degradaciones simplificadoras hay que huir. Porque a nivel macrocósmico, el universo ya no es la esfera ordenada con que soñara Laplace, es dispersión y cristalización, desintegración y organización a la vez. La incertidumbre, la indeterminación, el álea, las contradicciones, no aparecen como residuos a eliminar por la explicación, sino como ingredientes no eliminables de nuestra percepción/concepción de lo real.

La elaboración, pues, de un principio de complejidad, necesita que todos estos ingredientes, que arruinan el principio de explicación simplificante, nutran en lo sucesivo a la explicación compleja. «La complejidad es insimplificable», asegura Morin. Ser consciente de esto es el fundamental punto de partida para poder llevar a cabo una ciencia con consciencia.—ISABEL DE ARMAS *(Juan Bravo, 32. 28006 MADRID.)*

Bibliografía flamenca

Nos llega el número inaugural de la colección Candil, que, como todos saben, se debe el esfuerzo de la Peña Flamenca de Jaén. Desde aquí mi enhorabuena y también mi agradecimiento de aficionado por tan buena iniciativa. Este volumen va firmado por Manuel Yerga Lancharro [1], conocido desde hace algún tiempo por sus numerosos

[1] MANUEL YERGA LANCHARRO: *Apuntes y datos para las biografías de Rojo el Alpargatero, la Trini, Chacón y Manuel Torre.* Colección Candil, Peña Flamenca de Jaén. Jaén, 1981.

artículos sobre el tema. La pena es que siempre aporte datos demasiado sueltos con los que es francamente difícil hilvanar una semblanza.

Las primeras páginas están dedicadas a Rojo el Alpargatero, el cantaor alicantino que tan decisiva importancia tuviera para la constitución y consolidación de los estilos levantinos. Reproduce las actas de bautismo de él y de su esposa, la de defunción del Rojo, con alguna otra consideración, siendo tal vez la parte más interesante del libro.

En segundo lugar es la Trini de Málaga la protagonista, y esto necesita ya un comentario muy especial. El señor Yerga dice haber averiguado el sentido y las circunstancias de cierta letra que cantaba la Trini. Empieza: «En mis últimas investigaciones realizadas en los archivos de Málaga...» O sea, que se atribuye el descubrimiento. Bueno, pues esas páginas 25 a 32 están *copiadas* casi literalmente (o al menos coinciden prodigiosamente) de la biografía que don Gustavo García-Herrera escribiera del doctor José Gálvez, aparecida en Málaga el año 1966, concretamente en su capítulo VI, perteneciente a las páginas 61 a 65. Esta misma historia, de forma muy extractada y parcial, está tocada también por Miguel Berjillos en su *Vida de Juan Breva* (Málaga, 1976) en la página 63. Que cada lector piense lo que le acomode.

Y aún hay más. Según me informa mi amigo José Blas Vega, la fotografía que adjunta como de la Trini muy posiblemente no corresponde a esta cantaora.

Esta tarjeta de la Trini corresponde a la parte de *Tipos andaluces* con el número 69 de la serie de postales sevillanas de Tomás Sanz, colección de gran calidad tipográfica que puede datarse entre 1902 y 1905.

Lo que sucede es que en esa época, y dentro de las postales de tipos andaluces, hay otras tituladas «Trini la malagueña» y «Trini la salerosa», figuras de mujeres diferentes y que, al parecer, ninguna es la cantaora. Además los nombres que aparecían en los pies no solían ser los auténticos. El número 65 de la serie, por ejemplo, pone en el pie «Tipos andaluces-Soledad», cuando la verdad es que corresponde a la bailaora Rita Ortega, como se desprende cotejándola con las que aparecen en el libro de Fernando el de Triana. (Esta información sobre la postal, como dije, se la debo al bibliófilo José Blas Vega.)

Los dos capítulos restantes están dedicados a Antonio Chacón y Manuel Torre. Lo más importante de ello es la clarificación, por fin, de la fecha de nacimiento de Chacón (1869 y no 1865), que hasta entonces había estado siempre equivocada. Algunas otras precisiones también tienen interés, aunque hay fanfarronadas tan graciosas como decir que si hubiera sido el biógrafo de Torre, «hubiera averiguado su talla y hasta el color de sus ojos» (pág. 62).

Dentro de la colección bastante interesante *La Sevilla de...,* que patrocina la Caja Rural Provincial de Sevilla, sale de la pluma de Manuel Barrios un volumen consagrado a Manuel Torre [2]. Entre los aspectos más destacables figura, sobre todo, la gran calidad de escritor con que indudablemente cuenta el autor. También la colección de fotografías y grabados. Es un librito muy ameno, que entrelaza anécdotas, testimonios ajenos y opiniones de otros conocedores del tema.

Los más curioso del texto puede ser la versión corregida de la copla del Café de

---

2 MANUEL BARRIOS: *La Sevilla de Manuel Torre.* Caja Rural Provincial de Sevilla. Sevilla, 1982.

Chinitas, que le da base para hacer un comentario sobre las posibles inexactitudes a que está sometida la tradición oral. En otro orden de cosas, repite el error sobre Chacón, ya comentado más arriba. Está bien, en cambio, que se atreva tan a contracorriente a calificar a Pepe Marchena como artista. Ya es hora de que se le vaya haciendo justicia.

Lo que menos entiendo es la inclusión como apéndice de una serie de coplas que no sabemos qué relación guarda con Manuel Torre o con la Sevilla de la época.

De los libros que últimamente han salido el más valioso es, con seguridad, «Tío Gregorio Borrico de Jerez. Recuerdos de infancia y juventud» [3], que, como cabía esperar, es una verdadera delicia. Estas memorias de Tío Gregorio fueron grabadas, como ya hiciera anteriormente con Pericón y Matrona, por José Luis Ortiz Nuevo. Lástima que por diversas causas no hayan podido ser rematadas, refiriéndose estas páginas, como el título indica, solamente a su primeta etapa. De todas maneras es un gran documento. En realidad, es en este tipo de libros en donde de verdad se habla de cante. De cómo se produce el cante, de dónde se produce, de quién lo produce. En el presente caso, más interesante si cabe, puesto que la familia del Borrico era todo cantaora, una vez terminada su jornada de trabajo en el campo, profesión que el propio Tío Gregorio ejerció hasta pasarse a cantar en las fiestas, dada la gran rentabilidad que le ofrecían. El relato de aquellos años, de sus amigos, de sus reuniones, de sus amores, nos otorga una visión muy fidedigna del Jerez flamenco o, simplemente, de Jerez. Un testimonio divertido y, a la vez, emocionante.

Se cierra con una discografía completa del artista, preparada por José Blas Vega, que también firma el epílogo, en donde nos cuenta la llegada de Tío Gregorio a Madrid para realizar su primera grabación. Acompañando el volumen se incluye un disco del cantaor jerezano que ejecuta los cantes bulerías por soleá, martinetes, siguiriyas y bulerías.

Por fin, anotar también la aparición de un bonito folleto facsímil que, aunque no trata de flamenco, es importante para conocer las historias y tradiciones de Sevilla. Se trata de *La calle de las Sierpes* [4], del inolvidable Luis Montoto, sevillano cabal y gran folklorista, que se publicó por vez primera dentro del libro colectivo «¡Quién no vio Sevilla...!» el año 1920, y que posteriormente se editó en folleto aparte con ilustraciones de Gonzalo Bilbao.

Con un buen prólogo de Daniel Pineda Novo, que hace una explicación bibliográfica de Montoto, pasamos al cuaderno propiamente dicho, que, aunque con un estilo un poquitín de catecismo y quizá demasiado pretendientemente poético para ser un diálogo con un huésped, nos realiza un recorrido histórico-descriptivo de la calle como un escaparate de la vida sevillana en sus diversas facetas. Nuestro aplauso, por tanto, como siempre que se acometa alguna reedición de Montoto.—EUGENIO COBO *(Calatrava, 36. 28005 MADRID).*

---

[3] TÍO GREGORIO «BORRICO DE JEREZ»: *Recuerdos de infancia y juventud, recogidos y ordenados por José Luis Ortiz Nuevo.* Coeditan: Ayuntamiento de Jerez, Diputación Provincial de Cádiz y Junta de Andalucía. Jerez, 1984.

[4] LUIS MONTOTO: *La calle de las Sierpes.* Edita la Asociación Sierpes. Sevilla, 1982.

A través del amor y la muerte

El *Premio Hispanoamericano de Poesía Juan Ramón Jiménez*, promovido por la Diputación de Huelva, se unió en 1981 a la ya inflacionaria lista de galardones que no se puede negar animan el cotarro, pero también contribuyen a darle al mismo una imagen escolarizada. (Ya existía otro premio con ese nombre. Lo inventó quien aquí escribe. Su objeto: resaltar obras poéticas editadas cada año, con preferencia para los autores jóvenes. Lo poseen Concha de Marco, Juan Gil-Albert, Carlos Sahagún, Pureza Canelo, José María Bermejo y Antonio Enrique. Seguirá otorgándose.)

El que ahora nos ocupa, quedó desierto en su primera convocatoria. En la segunda, lo obtuvo Javier Egea por su poemario *Paseo de los tristes* [1]. Había publicado *Serena luz del viento* (Granada, 1974), *A boca de parir* (Granada, 1976) y *El viajero* (Granada, 1981). Sin embargo, hasta triunfar en el concurso onubense no puede decirse que irrumpiera en el panorama de la poesía, o sea, en ese jardín cerrado para muchos. Los premios son, por moneda y resonancia, útiles. Unos pocos. Sí.

Egea ya era uno de los tres nombres —Luis García Montero y Alvaro Salvador los restantes— integradores de un grupo que ha alcanzado órbita nacional. De nuevo se prueba que salir al tiempo que otros, como en casi todas las especialidades deportivas, produce buenos resultados, y más aún si una especie de pancarta los reúne. En el caso presente, ésta dice: «Otra sentimentalidad». No importa que la explicación de ella se preste a interpretaciones más o menos ambiguas.

Al comienzo de los años cuarenta la poesía española, no sin algunos atisbos anteriores, tomó un rumbo neorromántico. Ese alza de la temperatura del poema llegaría, como bien se sabe, a la desorbitación del tremendismo. Los retornos originan una ley: la del vaivén continuo de las olas. De primeras, *Paseo de los tristes* ofrece un vocabulario que es cadena de síntomas: *amor, dolor, canto, gusano, no torbellino, sino abrazo lento, sangre...* Pero, inmediatamente, es de observar que a esas expresiones se ayuntan las que revelan aquello que sale de los límites de una estricta intimidad: *Eran tiempos muy duros. No era fácil vivir o empezaba la noche del asedio... Después miré a la calle / y era la misma puerta para todos: / la vida no existía.*

Lo que este poeta pretende se hace claro: el enlace de dos líneas que, por lo común, suelen aparecer encontradas. La peripecia íntima de un amor, la búsqueda de la felicidad, suele concentrarse hasta el punto que borra el entorno. Ante los amantes, el mundo real queda como desvanecido. Verdad es que, por lo que se refiere a este libro, el recuerdo está más acusado que el presente. Pero Egea añade, de forma progresiva, a su desdicha personal la que palpa en el momento, y esto lo hace sin repetición de actitudes pasadas. Usa de lo elusivo, *deja caer* esas notas. Por una parte, no exagera su gesto romántico, quiero decir que se abstiene de cualquier hinchazón. La cita truncada de Bécquer constituye un indicio; no incide tampoco en combatir el ambiente cerrado y burgués, del que se considera una víctima, con el repertorio verbal conocido. Deja

[1] JAVIER EGEA: *Paseo de los Tristes*. Excma. Diputación de Huelva. Instituto de Estudios Onubenses, Huelva, 1982.

que lo objetivo insinuado aparezca en la trama del sentimiento. Es este, en definitiva, quien conduce la palabra, bien firmes sus riendas.

Otras citas de Garcilaso y César Vallejo abundan en igual tesitura integradora. El estilo de Egea, apretado, propicio a mezclar el *vómito* y el *miserable* con la fraseología típicamente erótico-amorosa, se expande, en mayor medida, a raíz de *El largo adiós,* título de la última parte del poemario. La incontención cesa a medida que avanza la trayectoria. Hay un retrueque del verso de Gustavo Adolfo: *Materialismo eres tú,* dice a la amada. Y ese *tú* ausente, fijo en la memoria, se acentúa, lo mismo que la técnica narrativa y el tono conmovido. Es para mí indudable que ciertas expresiones hacen agua por culpa de la topiquería sentimental.

Otro romanticismo, membrete del poema antepenúltimo, tiene aire de programa y de motivación presionadora: *No es posible saber cuando todo enmudece / y la vida se ha vuelto una sórdida esquina / si nos falló el presentimiento / o será que el mercado nos fue tragando / con sus comadres y su algarabía, / que no supimos vernos ni hablarnos / entre anuncios de sopas luminosas, / promesas y altavoces / pregonando los últimos saldos / de la felicidad.* Existe una culpa socializada. El romántico tropieza con las cosas reales, decía en un texto de bachillerato aludidos a Espronceda. Pues algo así prevalece a través de los siglos.

Egea deja para el remate de *Paseo de los tristes* la visión, titulada del mismo modo, a la que se antepone un trozo de Pasolini que corresponde a *Las cenizas de Gramosi.* Se recoge ahí lo exterior y señala: *Vienen de regreso como de costumbre / hacia los torpes refugios que vende el capital a cambio de silencio... Aquí también es tarde para la vida.* La nostalgia es punzante e impregnada de un fondo de rebeldía que contrapesa la certidumbre de lo que no se ha de cumplir. Porque romanticismo es frustración, duplicada en este caso. Este romanticismo tiene el balanceo de una rima propiamente considerada y un tono mantenido sin vacilaciones. Más que obra con cuajo, lo que supone ésta, como la de sus compañeros de aventuras, es la valentía de mostrar al desnudo una pasión apenas si satisfecha. En García Montero, sobre semejantes ejes, predomina lo melancólico y el cruce de tiempos, mientras que Alvaro Salvador prefiere una ironía sentenciosa. El ámbito granadino, tan propenso históricamente a la imagen romántica y a los compartimientos estancos del vivir, los reúne a la hora de sentir fuerte y asomar la conciencia aherrojada.

Javier Egea es un triste más entre los tristes. *El río no sólo lleva desperdicios, sudor, explotación, / sino que los oscuros raíles del agua, / en su otra belleza revolucionaria / —como si un nuevo andén—, / mueve otra sensación: que ha de perderse un día para siempre / este tiempo burgués del exterminio / que, ahora, enseña su esplendor envejecido / en las ojeras grises de un alba sin amor.*

En 1982, el *Premio Juan Ramón Jiménez* daría motivo a una de esas revelaciones que tienen por sujeto a un poeta tardío. J. Font-Espina es su nombre [2]. Su actividad se había centrado sobre todo en el cine y las faenas televisivas. Cuenta este catalán más de cincuenta años (no hay referencias precisas al respecto). Sobre *Guía de la consolación* declara en una entradilla autobiográfica: *Este libro debí haberlo escrito hace veinticinco años,*

---

[2] J. FONT-ESPINA: *Guía de consolación.* Excma. Diputación de Huelva. Instituto de Estudios Onubenses. Huelva, 1983.

pero no pude. El tema es la muerte y, por lo visto, para perderle el respeto a esta inquilina descarada *es necesario cruzar el fielato de la cincuentena.*

Font-Espina escoge una perspectiva singular: la muerte a través del muerto que crece en nosotros desde que nacemos. Prescinde tanto de la clasicidad manriqueña, consecuentemente elegíaca, como de la abstracción reflexiva sobre lo que ha de acontecer sin remisión. El muerto futuro, el compañero, es algo muy tangible: *De nuevo estaba el muerto / en la silla de enea, / tenía las rodillas en la sombra, / las manos concertadas en la sombra...* Y, después: *Era, pues, yo en mi muerto reposado / en la silla de enea, / con las sienes instruidas / en la recién sabiduría hallada.*

El difunto de mañana cabe en una feliz aliteración: *perseguidor y persistente.* Dos dianas en una. Surge el diálogo con ese esqueleto, de quien Manuel Alcántara, en su soneto *Radiografía,* dijo: *No es que me importe, pero qué sorpresa / que me flote en la sangre un ahogado, / que esté de pie y que tenga mi estatura.* En la misma onda quevedesca se coloca Font-Espina. Pero no tarda en advertirse un importante giro, porque el poeta no se ciñe a mi *muerto,* sino que va extendiendo el asunto —no lo hay más grave— a la pluralidad y a las clases de enterrados: los de base, los que nos consta su nombre, los contemporáneos, aunque prevalezca el muerto propio e intransferible.

Dos notas, de las que participa todo este libro, son señalables como apoyos continuos: el lenguaje directo, familiarizado, estricto, y los quiebros del humor —negro o menos negro— que entreverán una actitud reflexionadora. Antropología y ontología se ponen de acuerdo en esta ocasión para darle sostén a un resultado absoluto: la dificilísima orginalidad, pese a que ya es sabido que ante esta palabra hay que tocarse la ropa. Font-Espina, sin salirse del tratamiento monográfico, de la unidad libre de quiebras, desarrolla las variaciones del tema. Así, ateniéndose a una estructura por lo común de discurso, donde lo que pudiéramos llamar prosaico se resuelve con frecuencia en dicciones sorprendentes, busca las vueltas al meollo y combina aquello que tiene que ver con la *cartografía general de la muerte* y aquello que se limita al individuo y su invisible-visible acompañante. Verbigracias al canto: *Evidenciando, como es obvio, / la urgente revisión de la estadística: / no todo el mundo muere con el mismo / ímpetu y cantidad de muerte transmitida, / no todo el mundo / carece suficientemente / de fe para morir a tope.* Y, de otra parte: *No bebas solo, bebe con tu muerto, / brinda con él y pídele consejo / o que rasque con amor la espalda, / pero no salgas nunca a beber solo... Tú no eres nadie: tú eres tú y tu muerto.*

Antes citábamos una aliteración; otra, *escalafón y escalofrío,* concreta, en rotundo hallazgo, lo situacional y estremeciente. Al eliminarse todo distanciamiento metafísico —el después de la muerte ya ha venido—, el poeta insiste en acostumbrarnos a una sólo aplazada verdad. Por ello, es precisa la ternura —cambiarle los pañales al que se nutre de nosotros—, el cariñoso reproche, pero, asimismo, la búsqueda del conocer esencializado. Así: *Un muerto es una deuda / que no se paga nunca.* Igualmente aflora la conciencia de la alteridad, la diversificación, entre la que incluye *los muertos de la guerra / juran el cargo y ya no son muertos para nada* (Luis Rosales escribe *que pertenecen al mismo bando).* De este decurso se extrae una filosofía: *Quizá la muerte más consoladora / sea el dulce morirse cada día / sin desmesuras, / ya cargados de tiempos y ligeros de sueños.*

Font-Espina ha sorbido debidamente a César Vallejo, y, como él, descoyunta la

palabra con tino, pero cuidando, por su parte, que la sintaxis no sea violenta, sino fluida, conversada, con incisos acentuadores de ese tono. Otras veces, se ajusta al cauce de tradición (por ejemplo, en una bellísima nana).

El problema de la falta de emoción que una parte de la poesía española de hoy se empeña en agravar, nos plantea el asunto de los distintos modos de lograrla. En el libro de Egea acabamos de percibirla bajo el signo inequívocamente romántico. En el de Font-Espina se nos transmite de un modo que siempre es más difícil, ya que existen voluntarios obstáculos para suscitarla. Está ahí, en la entraña y en la forma. Está el uso realista y humorado, y, aquí y allá, una estética impecable: *Y tú, no simplemente pájaro posado / en el largo desvelo del alambre / por el que van y laten en transcurso / pulso y discurso de los muertos, / no simplemente pájaro, sí nudo necesario / que ata los nombres remotísimos / a los brumosos nombramientos de mañana.*

Lo que ocurre, a fin de cuentas, es que Font-Espina ha hecho un buen ejercicio de *personancia,* como él dice, y de ese empeño suele derivarse un buen número de reflejos, estilísticos y de los otros. Este poeta, que no pudo hasta ahora escribir lo que deseaba, consigue nada menos que renovar desenvolviéndose en uno de los terrenos más secular y universalmente pisados por los poetas. El retorno a los grandes pretextos de la lírica, nunca esfumados del todo, naturalmente, acredita otra prueba importante de ese síntoma: *Guía de consolación.*—LUIS JIMÉNEZ MARTOS *(Corregidor Alonso de Tobar, 19, 6.º B. 28030 MADRID).*

Telegramas sobre narrativa

Cuando en el seno de la literatura surge una propuesta de libertad fantástica, o de placer, el conceptualismo de algunos eruditos pretende que la imaginación debe someterse a reglas estrictas, casi implacables. Pero en este enfrentamiento ha de apreciarse un matiz: ha de distinguirse una labor concienzuda de una labor caprichosa. En el caso que nos ocupa, *Casa habitada por murciélagos* * pertenece al grupo de las obras realizadas con una meticulosidad que no se atraganta en la búsqueda de efecticismo, sino en la realización de un relato que salta sobre los géneros —mitad guión cinematográfico, mitad novela— y que apoya en la gracia y en el humor la belleza disparatada de sus secuencias e incluso de su moraleja.

La guerra en manos de Ignacio Fontes vuelve a ser un juego de niños. Un juego

* IGNACIO FONTES: *Casa habitada por murciélagos.* Debate literario, Madrid, 1983.

sin malicia que enlaza una metáfora sobre nuestro tiempo con una comedia que se enreda en sí misma, en sus personajes de tebeo, Tricófero, La Pirata Marimar, Hinonoro, Galipote o Corregidor, o en el ritmo enloquecido con que se suceden los episodios, al estilo de una novela de Gonzado Suárez o Ramón Ayerra. Todos ellos elementos que se complementan mediante la astucia literaria de Fontes, que ha optado por plantear su fábula sugiriendo en lugar de afirmar las situaciones a través de un lenguaje eficaz. Por otro lado, desde las primeras líneas de *Casa habitada por murciélagos,* se aprecia la búsqueda disgregadora que anima al escritor a mantener el ritmo de un ejercicio donde una concepción barroca nos empuja a una ficción casi onírica que anticipa períodos experimentalistas y el retorno a una realidad que acentúa la capacidad de Fontes para engarzar en su obra tan distintas como divergentes motivaciones. Este retorno a la realidad no deja de ser una fase del juego cinematográfico y literario de Fontes, que intensifica el aire burlesco de su creación.

Paracaidistas, trenes, fortalezas como maquetas, aviones, piratas, almirantes y soldados, mujeres y niños que escapan de las bombas..., también pueden ser medios para regresar a Itaca, parece decirnos Fontes. Y lo cierto es que, entre símbolos, recreaciones alucinadas y exageraciones, predomina esta imagen ambigua de la que se deducen desengaño y fascinación. Tal vez en este choque —el imposible de una aventura imaginativa, provocadora— el que responda a la decepción que atrapa las últimas consideraciones de un personaje que podría ser un murciélago, cuando todo augura un final desastroso; es también una duda de Fontes ante la irrealidad. Su delirio parece haber ocurrido en verdad, al menos en un sueño. Más o menos como en su novela.—F. J. S.

Siguiendo las palabras que abren esta obra, hemos de plantearnos el leve matiz que separa la «nouvelle» de la novela. Juan Cueto, autor del prólogo de *Tú serás Baudelaire* *, precisa una orientación proustiana en la tarea literaria de Fernando Poblet; *ojos tristes, olores melancólicos, memoria lírica* y *ritmo cinematográfico* nutren este relato de una gracia especial, de un duende que tiñe de ironía la gravedad de las situaciones a la vez que plasma el paso del tiempo con fluida agresividad. No es sorprendente que Poblet haya apoyado la fuerza de su texto en lo que Cueto denomina «lo multicolor» (las tópicas ceremonias de un enérgico moralismo cerril, el naufragio de la ingenuidad al que sucede la picardía del niño que desea madurar, las sugestiones poéticas del primer amor, los entierros, la escuela, el hambre...) y tampoco que del conjunto resulte una visión emotiva en lugar de un testimonio adocenado y aburrido. Acaso porque sea imprescindible afirmar que la policromía de la prosa vivaz de Fernando Poblet se apoya en multitud de voces, y que ese juego destila el color en su sentido rotundo y los matices como una incitación al encantamiento.

---

* FERNANDO POBLET: *Tú serás Baudelaire.* Ediciones Noega. Gijón, 1983.

De esta conjunción de elementos surge *Tu serás Baudelaire* como un relato que en su brevedad comunica una experiencia densa: el muchacho nos participa de modo implícito su deseo de crecer fijando su atención en todo aquello que le rodea y su resistencia melancólica a igualarse a quienes le ignoran a través de sus explicaciones cortantes, rigurosas, y en algunos pasajes crueles. En cualquier caso, salva a *Nandín* su lealtad con la circunstancias, su honradez impensada hacia todo lo que ocurre en torno y el desenfado con que enumera y describe sus deseos insatisfechos, que además de proponerse como lirismo se torna —es obligada la mención a Dylan Thomas— «principio del verbo», ese esfuerzo que el poeta asociaba con un sueño en el que lograba hurtar al vacío las palabras.

La economía de medios de que hace gala Poblet para efectuar este paseo sin nostalgia por un tiempo al que no es posible conceder el favor del olvido contrasta con su amable virtuosismo. Poblet ha introducido en este cuadro —que él denomina también «metamorfosis»— elementos prosaicos (constantes alusiones a marcas publicitarias, expresiones castizas, títulos de películas célebres...) que se incorporan al tono general de su obra con un significado distinto: incrementan el acento poético global, revelándonos a un autor que podría actuar con la sarcástica contundencia de Sharpe, si se decidiera a escribir un relato urbano y absurdo, o con el flexible sentimentalismo «mansard» de Alvaro Pombo, en el supuesto de perseverar en su memoria privada. Poblet demuestra ser un escritor polifacético. *Tú serás Baudelaire* es la advertencia de un artista que ha dejado atrás su período adolescente.—F. J. S.

La prosa de Carlos Ruvalcaba, nacido en Michoacán (Méjico), parece definirse a través de una oposición coherente al discutible tradicionalismo que encauza, modera y encorseta las corrientes narrativas mejicanas de vanguardia. Acaso se corresponda esta actitud con una de las consecuencias más saludables que se desprenden de la propia esencia del mal entendido «boom» iberoamericano, que ya es objeto de análisis críticos y de feroces réplicas literarias. En *Vida crónica* *, Ruvalcaba muestra que sus ámbitos predilectos se alejan de la épica campesina al igual que de la magia que sintetiza en el seno de una prosa barroca y poética a los seguidores de Zapata o Villa con los dramas familiares y económicos de las clases humildes. Elementos semejantes, sumados a la lucidez de este joven escritor, deslizan la novela hacia el intimismo, alrededor del cual giran las peripecias de numerosos personajes en una sucesión de secuencias donde la intensidad se aprecia como un recreo de la fantasía, amortiguada, adormecida, buscando un continuo renacer.

Esta concepción se transforma en práctica más allá de esa despedida de la mitología y de la leyenda. Ruvalcaba se distancia de tales influencias y teje una red donde van cayendo sus protagonistas, víctimas de un delirio vital que les impide ese rasgo que para su creador supone un lenguaje: el sosiego, y en cierta forma una ágil

* CARLOS RUVALCABA: *Vida crónica*. Ediciones Alfaguara, Madrid, 1982.

solemnidad para entender el mundo. Por esta vía Ruvalcaba nos permite acceder a una serie de perfiles fundamentalmente humanos con la intención de resaltar el aspecto irónico de su obra.

Destaca en los personajes de *Vida crónica* una suplantación sustancial: casi todos ellos se significan hacia el exterior mediante una referencia de índole profesional. Poetas, fotógrafos, agentes publicitarios, dibujantes... adoptan el disfraz de aventureros románticos en una comedia en la que no existe espacio para el lirismo. En este sentido, Ruvalcaba se comporta elaborando hasta el detallismo las relaciones de sus personajes, y sugiriendo de modo esquemático las situaciones de carácter más amplio.

Por otra parte, cada uno de los protagonistas desmiente en el campo de los hechos los papeles asignados, convirtiéndose en aventureros abrumados, inmóviles o vencidos. Ruvalcaba concluye por delatar la llamarada vitalista de Héctor, Chema, Jorge, Juan, Hermenegildo o Ramona insistiendo en la mediocridad que les aniquila, conformando una relación múltiple. De este modo el autor plantea el ideal amoroso como sinónimo de una conciencia cotidiana del desgaste, del infortunio, de la fatalidad, mientras el sentimiento y la esperanza quedan al margen de la tragedia *crónica* en la que ahonda la novela.

Numerosos guiños enriquecen este proceder y alejan a Ruvalcaba de su realismo implacable e inconformista, dostoievskiano. La promesa firme que cifra el despertar de la conciencia en el erotismo vencido de sus personajes.—F. J. S.

Las novelas de algunos escritores españoles se orientan con claridad a la búsqueda de la asimilación de géneros conocidos, como la narración erótica, el relato fantástico o la historia policíaca. A cobijo de la definición genérica de novela *negra* han surgido autores inéditos que se preocupaban por romper esquemas o adaptarlos a una circunstancia distinta a la de sus autores originales y sus ambientes característicos. Jaume Fuster cobró una importante notoriedad por la limpieza de títulos como *El procedimiento* y *Tarde sesión continua,* a la que ahora se añade *La corona valenciana,* y que utilizando el lenguaje lacónico de la literatura de Hammett, se acerca más en su conjunto al género aventurero, donde el héroe sortea todos los peligros para alzarse con un triunfo personal que reafirma su condición de solitario.

Sería pretencioso plantear ahora si esta novela supone un avance o un retroceso en el trabajo de Fuster. Aunque *La corona valenciana* * aparece un tanto sobrecargada por los recursos que podríamos denominar «jamesbondianos», se percibe una soltura técnica envidiable para hilar una narración aceptable, fluida en cuanto a tono, casi cinematográfica en su exposición y sugestiva en sus diálogos. El laconismo descriptivo, combinado con medidas dosis de violencia y sexualidad, disuelven la profundidad que se auguraba en los primeros capítulos para encauzarse en un camino que el

* JAUME FUSTER: *La corona valenciana.* Argos Vergara. Madrid, 1983.

personaje de Fuster, Enric Vidal, recorre con vehemencia. Huye traicionado y traidor, y como personaje transferido de una ficción criminal, enfrentado al mundo.

En esta rápida enumeración debe destacarse que el protagonismo real de la novela descansa en el personaje que Fuster ha trabajado para ofrecer una réplica consistente a Vidal, la muchacha que el héroe encuentra por casualidad y que desencadena la interminable sucesión de trucos que convierten al escritor en un mago de las peleas entre pistoleros, ambiciosos mecenas del crimen y curiosos personajes secundarios que recuerdan que la acción no se produce en San Francisco, sino en Valencia; la muchacha se llama Anna.

Numerosos detalles provocan la duda: ¿nos encontramos ante un *divertimiento* que Fuster ha realizado para aligerar las pesadas interpretaciones que la más reciente novela policíaca española, o negra, o criminal, está sufriendo o se trata de un alarde técnico mediante el cual Fuster se impone a un ejercicio narrativo? Acaso en la pregunta se encierren tensiones semejantes a las que en su fuga, reproducen por sí mismos Anna y Enric: tratan de vencer las circunstancias para remontar la idea de supervivencia que frustra sus vidas.

En último extremo, Fuster recalca su novelística personalísima, como una confirmación de la astucia.—F. J. S.

La publicación de *Si es no es* * representa en la trayectoria creativa de Andreu Martín un nuevo paso o, si se prefiere, un segundo período. Guionista cinematográfico y de *comics,* Andreu Martín ha desarrollado una sorprendente actividad en el campo de la novela *criminal.* No obstante, sus anteriores relatos discurrían entre la facilidad de su argumento, como ocurre en *Una gota de agua,* y la complejidad de sucesivas tramas que se entrecruzan hasta estallar en un epílogo final que roza lo apocalíptico, tal como sucede en *Por amor al arte.* En *Si es no es,* Andreu Martín juega con el equívoco de nuevo, pero intensificando su fascinación por el escenario de la acción, que describe con humor, agudeza y lealtad. Se diría que ha captado ese admirable interés de los autores clásicos por el mundo que rodea a los personajes míticos de la novela policíaca. De este modo, los personajes han de ayudarnos a descubrir las trampas del narrador, lo que en este caso parece sumamente difícil.

Pero no lo es. Andreu Martín conduce el relato a un ritmo vertiginoso que alcanza ese punto donde se revalúa la ambigüedad, la desorientación y el imposible, la tensión. Partiendo de la incógnita, que refuerza por rodeos eslabonados en varias direcciones, construye un retrato del mundo de la publicidad que no puede desligarse del ambiente de los suburbios de Barcelona, entre los que se distinguen pistas falsas, testimonios en absoluto fiables y donde asoman algunos de los trucos característicos del género. Violencia, sexo, ingenio detectivesco, marginalidad, cinismo y locura animan la actividad policíaca rutinaria, interrogatorios inevitables y eternas corazonadas.

Andreu Martín subordina los tópicos, aunque quizá sin renunciar a ellos por

* ANDREU MARTÍN: *Si no es.* Ed. Planeta. Barcelona, 1983.

completo, a una sutil combinación en la que flotan tentaciones sociológicas. Ges, detective privado, reprimido obseso sexual, apocado monigote al que rodean ídolos de cartón, disfruta de un gran momento: ha de investigar la desaparición de un cerebro publicitario que, según apuntan todos los indicios, se encuentra complicado en un asesinato. Desde ese instante la novela parece dominada por el misterio, cuando en realidad, se halla subordinada a la descripción de un fenómeno cotidiano: la mentira.

En pos de esa mentira se movilizan seres a los que inspiran diversas motivaciones. Andreu Martín vacía sus psicologías en el relato hasta plasmar una panorámica humana que desvela el significado de comportamientos individuales y colectivos. El autor distingue así unos delitos determinados por un contexto específico de las sofisticadas técnicas del que pretende ser el crimen perfecto, frente al que el escritor mide su habilidad. Es aquí donde la mentira empieza a ser la novela de un crimen, aunque Andreu Martín se comporte con ironía para no caer en la trampa. Todos sus personajes son sospechosos.—F. J. S.

Antes que encontrar en *Bélver Yin* * una propuesta resuelta de carácter narrativo, habremos de considerar la ambivalencia de la que arranca Jesús Ferrero para convertir el relato breve en medida de lo que deviene en novela. Mediante cuentos muy cortos, Ferrero articula una novela que presenta, sin embargo, una coherencia profunda y, a manera de los personajes y ambientes que discurren por sus páginas, casi ritual.

Hay por ello que destacar tres planos en los que Ferrero ha desarrollado su labor de una forma concienzuda y penetrante, para condensar a la postre una historia en la que subyace el interrogante como uno más de sus atractivos: el plano esencial de la novela apunta a la pareja de hermanos, Nitya y Bélver. Acaso el simbolismo que les une y enfrenta (que Ferrero no excluye, aunque tampoco lo dramatice de un modo enfático) representa el factor que resta consistencia a personajes tan seductores.

Como un plano complementario del anterior, distinguimos el ingenio con que Ferrero utiliza el mundo oriental —a veces punto de referencia intelectual, y en otros casos atmósfera cierta de una aventura que va más allá del capricho, como se ha dicho—, universo que aparece como escenario de la existencia de Nitya —auténtica protagonista, en contra de lo que indica el título de la novela—, centrada en el empeño de lograr una posición que permita a su sensibilidad, siempre simulante y sometida por su condición de mujer en una cultura donde reina lo determinismo, disfrutar de algo semejante a la libertad o a la soledad privada del fracaso.

En tercer lugar, se advierte que Ferrero conjuga en su obra elementos míticos y épicos, para transformar el cuento original en metáfora.

Puede afirmarse que Ferreró ha construido una obra ingeniosa que captura la atención desde la primera línea y que supera, en función de un estilo directo, en algunos pasajes lacónico, los altibajos que provoca el duelo entre la orientación

* JESÚS FERRERO: *Bélver Yin*. Edit. Bruguera. Barcelona, 1983.

novelística de la historia y su constante referencia al cuento como instrumento rígido de vertebración. Y en este aspecto debe subrayarse que no ha sido el ingenio el elemento que ha vencido en la pugna, sino el talento literario del autor. Ferrero relata con un aparente desapasionamiento. Fluyen las imágenes, que crean su propio ritmo, incluso su poesía, en una atmósfera donde se alternan la violencia —que nos recuerda tramas de la novela negra—, el morbo —planteando influencias de la novela erótica— y la serenidad reflexiva de las sentencias de la filosofía china. Esta combinación no habría sido posible sin esa capacidad fabuladora que insinúa, ya por intervención de Ferrero o de Bélver Yin, una realidad distinta.—F. J. S.

De cuando en cuando aparecen obras que implican un desafío. Trastornan esa relación habitual que la literatura mediocre consagra y codifica en una siesta eterna que nos amenaza al amparo de la facilidad, las cifras de ventas, un lenguaje prostituido o, en último extremo, del éxito que proporciona la celebridad. En ninguno de estos casos incurre la trayectoria literaria de Juan Tébar, que se inicia en el campo de la crítica y se confirma con su primer título, *El cuarto de Barba Azul*. Representaría un error estimar que este título es suceptible de clasificación en un género concreto o en un territorio generacional específico.

Basta señalar respecto al aspecto formal que Tébar ha reunido en su novela algunos de los elementos significativos de la literatura fantástica, no pocos guiños de su afición al cine norteamericano y el sentido obsesivo de los relatos de misterio. Su personaje, Alejandro, escindido por pasiones efímeras que conducen sus temores y carencias a la figura huidiza de Elsa —espejismo juvenil, tabla del náufrago, presencia fantasmal entre las costumbres solitarias de Alejandro— se recrea en una remembranza destructiva que comprime lo cotidiano, lo mágico, la aventura y la incertidumbre en un sueño.

Si Gonzalo Torrente Ballester nos advertía en su novela *Don Juan* que el mito galante por excelencia de la literatura española no se correspondía con su reputación, Tébar ha preferido asociar la estampa de Barba Azul a un fracaso distinto. En el fondo, *El cuarto de Barba Azul* * nos proporciona una recapitulación cargada de ironía sobre la soledad cuando la vida se ha convertido en un arte frustrado. Alejandro intenta reconquistar sus sentimientos desde la evocación, encarando las circunstancias que su personalidad confusa y distraída desencadena contra los proyectos de su voluntad. Es así que pasado y presente se funden en un solo reflejo. ¿Alicia, la infancia recuperada, los mitos necesarios de nuestra adolescencia, el amor como utopía?, parece preguntarse Alejandro cada vez que se plantea su matrimonio roto, sus relaciones con las muchachas que limpian su apartamento, sus peregrinaciones a locales nocturnos o la persecución erótica del espectro de Elsa. Y es evidente que no encuentra soluciones razonables a sus inquietudes.

* JUAN TÉBAR: *El cuarto de Barba Azul*. Edic. Alfaguara. Madrid, 1983.

En realidad, Tébar traza la semblanza de una mujer. Elsa es la verdad de su relato, como proclaman con sordos silbidos de ultratumba que saltan desde las novelas de Tolkien, respecto a las numerosas historias posibles que se sugieren en *El cuarto de Barba Azul.* Aunque no por esta razón Alejandro se convierte en una excusa estilística. Juan Tébar ha plasmado en su novela los dos campos de un espejo para subrayar su fascinación por lo que bulle al otro lado del vacío. El ritmo cinematográfico de la novela nos asegura un enigmático «continuará». Deseable.—F. J. S.

Dice Efrain Barradas en el prefacio de esta selección de cuentos de autores portorriqueños: «Para algunos de los nuevos cuentistas portorriqueños imitar a García Márquez o a Vargas Llosa o a Lezama Lima implica un ejercicio de autodefinición... Muy probablemente de estos maestros aprendieron los nuevos narradores que la literatura es esencialmente ejercicio de construcción de una irrealidad, de una mentira, de un artificio.» Como queda indicado, se trata de reclamar una herencia al tiempo que se consolidan unos signos de identidad cultural. Pero lo esencial radica en un matiz: no pocos de los autores incluidos en *Apalabraiento* * convierte la vocación fantástica reivindicada por sus maestros en un escenario.

Ello presta a la selección una mayor amplitud. La reiteración, al igual que la imitación, por muy legítima que sea, implicaría una panorámica carente de originalidad. Tal vez sea reprochable que el sentido fantástico de los narradores gigantes citados más arriba no haya sido asimilado en cuanto tal por los autores boricuas, es decir: como lenguaje y transformación profunda de la realidad conocida. Sin embargo, esta antología nos participa de las líneas maestras de una generación de autores que discurren entre los cuarenta y los cincuenta años de edad.

Desde el experimentalismo de Tomás López Ramírez en *Ciudad que no tiene fantasmas* hasta el acento sardónico y crítico que indaga en detalles culturales y costumbres sociales de Manuel Abreu Adorno, pasando por el desconcierto cotidiano de Ana Lydia Vega, el humorismo rebelde de Juan Antonio Ramos, la captación estremecedora de lo ingenuo en Rosario Ferre y como rememoranza interrogante en Magali García Ramis, asistimos a una definición literaria autóctona que pretende responder a una tradición de colonialismo.

Lá atención por los personajes marginados de Luis Rafael Sánchez, presente, asimismo, en Sanabria Santaliz a través de imágenes apocalípticas y deshumanizadas o por el contrario, en el humanismo existencialista de Carmen Lugo Filippi, aportan la nota de la variedad, que se centra en la figura del ser humano desgarrado por las circunstancias que le rodean habitualmente. Con todo, ninguno de los nombres mencionados se entrega a la posibilidad fácil del testimonialismo, aunque ninguno de ellos lo soslaya tampoco como un componente de peculiar valor para su obra. Acaso por esto los autores portorriqueños se caractericen por alcanzar una síntesis poética

* EFRAÍN BARRADAS: *Apalabramiento. Cuentos puertorriqueños de hoy.* Ediciones del Norte. Hanover, USA, 1983.

que apunta hacia lo deseable, arrancado de la estampa de un universo de seres solitarios, cual se deduce de los relatos de Ramos Otero: buscando otra isla —la verdadera— con la pasión de un esclavo que conquista su voz. Además.—FRANCISCO J. SATUE. *(Pañería, 38. 28017 MADRID.)*

De América

● Vuelve Bañuelos por la misma calle.

«Al preguntarle Zeus y Hera a Tiresias quién gozaba más en la cama, si el hombre o la mujer, el adivino respondió: *Si las partes del placer se cuentan como diez, corresponden tres veces a ellas y una sola a los hombres.* Entonces Hera, furiosa, lo cegó convirtiéndolo en mitad hombre y mitad mujer.» La historia, de Ovidio, es recordada por Juan Bañuelos para ilustrar su «Coitus non interruptus», composición de su último libro de poemas, que alcanza un muy alto nivel de calidad.

Tus pechos distanciados
por motivos mundiales
aplauden mi derrota inminente

dice Bañuelos, para agregar que la amante pronunciará su nombre «arrojándolo lejos / como la última ropa / para sentirme más desnudo».

El libro empieza bien desde el diseño y la elección del papel, muy agradables y adecuados. Y sigue por excelente camino desde el primer poema, que corresponde al capítulo de *Epígrafes Antiguos:*

EN EL UMBRAL DE MI CASA

Nadie a mi puerta toque si no es con la mirada
del que ha elegido
el mismo granero donde mi corazón guarda
su trigo.

El instrumento poético de Bañuelos es rico y diverso. Funciona bien en la descripción (en *Alto de Chiapas* nos cuenta que «por los cerrojos del crepúsculo / un grillo canta / para las caravanas de hormigas»), en el aforismo («el fuego y el humo duermen juntos / entre los pliegues de la hierba seca») o en la composición de linaje clásico, como en el inicio de «Vuelven a casa por la misma calle»:

Abro las sombras al cerrar los ojos.
De par en par las puertas, sólo pasos
de fiebre entran: cansados y viscosos.
Y negrea mi ayer sobresaltado.

A los 54 años, el mexicano Bañuelos —hombre vinculado a la revista *Plural* y al grupo *La Espiga Amotinada*— reitera y confirma estar en posesión de un verso rotundo que suele venir entretejido con hebras de ironía. En este tono —pequeño y denso— se recogen poemas de su anterior «Es un buen día para morir» y se reitera el placer por temas que puedan complicar al lector en una creación conjunta. Bañuelos es, además, un gran inventor de títulos: *Lección de Oscuro, Donde los Dioses son más Viejos que los Astros, Otoño en Querétaro, Poema Interrumpido por un Allanamiento, Vuelven a Casa los Guerreros, La Desconocida del Grill.*

Y Bañuelos es, también, un poeta que no se calla, que no cultiva la extrema prudencia y que conoció la primera cárcel a los 15 años, como nos revela en *Poema Interrumpido por un Allanamiento,* que empieza magníficamente así:

Aquí la sangre, aquí tal si saliera
de una enorme bestia destazada.
La humareda de los siglos ahogándome.
Golpeado atrás del alma, golpeado
en nombre de la puerta custodiada:
«Ten coraje, Bañuelos.
Valor, viejo.»
Será en la cacería siguiente
cuando mi íngrimo horizonte
caiga bajo la zarpa estrujamiedo.

El amor, la justicia y la belleza rigen ese libro con seriedad alegre, con alegría seria. *Destino arbitrario,* por Juan Bañuelos. Ediciones Papeles Privados. Portada de Agustín Figueroa Z. Méjico.

• Los dos padres de Jorge Luis Borges.

En la «Sala Groussac» de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires se pueden encontrar libros raros —o ediciones raras de libros famosos—, periódicos hace mucho desaparecidos y esa clase de alimento curioso que suele apetecer a los historiadores de la literatura. Antonio Pagés Larraya es uno de ellos, y uno de los más constantes. En este libro reproduce apuntes tomados en distintas épocas, unitarios sólo por el permanente interés de lo que se trata. Para el lector no argentino seguramente destacará la breve reseña dedicada a Jorge Borges, el padre de Jorge Luis Borges, y a su novela *El Caudillo,* publicada en 1921, cuando Borges (el famoso) tenía veintidós años, cinco antes de la aparición de *Tirano Banderas,* de Valle Inclán, con la cual comparte el tema del poder autoritario. Pagés Larraya comenta rápidamente la obra de Borges padre y deja indicados algunos detalles que, parece evidente, han perdurado

(por imitación u obsesión) en la vida y en la obra del hijo. El otro capítulo especialmente atractivo para el lector extranjero es el dedicado a Macedonio Fernández (otro papá de Borges), a quien Pagés nombra como «el payador», porque, dice, igualmente que esa extraña figura de los campos argentinos, era un «animal metafísico». Pagés se empeña en rescatar y vindicar al payador y encuentra coincidencias de propósitos entre José Hernández, el autor del *Martín Fierro* y Macedonio. También lo une a Nietzsche y Kierkegaard —aunque habrá que reconocer que estos dos no parecen nada payadorescos— porque «su pensar y su canto buscan premiosamente la eternidad». Y para probarlo Pagés, con buen tino y mejor gusto, reproduce el poema de Macedonio *Hay que morir*, que es de 1912:

No me lleves a sombras de la muerte
donde se hará sombra mi vida,
donde sólo se vive el haber sido.
No quiero el vivir del recuerdo.
Dame otros días como éstos de la vida.

Pagés informa que fue Ramón Gómez de la Serna el primero en advertir los elementos «criollistas» de Macedonio y concluye evocando nostalgiosamente la figura del gaucho, a quien llama «hombre esencial», para indicar que tanto el gaucho como Macedonio son legatarios de una larga tradición y un largo hábito poético de remotísimo origen. *Sala Groussac,* por Antonio Pagés Larraya. Biblioteca Capítulo del Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, Argentina.

• Jorge Amado, vencedor del fuego.

Es bastante extraño lo que ha ocurrido con Jorge Amado. Cuando el libro latinoamericano no se vendía en ningún lugar, él vendía. Cuando ocurrió el «boom», Amado siguió vendiendo. Y hoy, en que la literatura latinoamericana está tratando de descubrir por dónde irán los pasos del «posboom», sus libros continúan años tras años en los primeros puestos de los más comprados. *Capitanes de la Arena* fue escrito y publicado en 1937 (el mismo año de *España, aparta de mí este cáliz,* de César Vallejo; *Raíz del hombre,* de Octavio Paz, y *España en el corazón,* de Pablo Neruda) y ya están en él, intactas, las principales virtudes del escritor brasileño: vigorosas descripciones, ternura, vocación de justicia, tensión narrativa. Este libro fue quemado en la plaza pública, en ese mismo año de 1937, acusado de lo que siempre son acusados los libros: de delincuencia ideológica. Del autor de aquella orden de incineración no ha quedado ni el recuerdo. Amado, en cambio —y con setenta y dos años bien cumplidos—, se sigue dando el gusto de ver sus libros reeditados. *Capitanes de la arena,* por Jorge Amado. Ediciones Alianza Tres Losada. Traducción de Estela Dos Santos. Madrid, 1984.

• La Habana española a vuelo de inglés.

El camino lo marcó Walter Scott. Otras huellas prestigiosas fueron las de Manzoni en Italia, Dumas en Francia y, en cierto modo, Pérez Galdós en España. Se trataba

de hacer historia escribiendo novelas. El desafío era enorme, porque había que recrear la verdad a partir de la mentira, que no otra cosa es la ficción. El inglés Hugh Thomas —ahora que el género (que quizá alcanzó su clímax con *La Condición Humana,* de Malraux) está en desuso— se atreve a recuperar la Cuba del siglo XVIII y la Inglaterra preindustrial mediante una novela de aventuras que corre un triple riesgo: los españoles la hallarán demasiado «inglesa», los ingleses demasiado «españolista» y los cubanos sencillamente «imperial». Pero, al menos, nadie pondrá en duda el coraje literario de este historiador británico que es lord desde 1981. *La Habana,* por Hugh Thomas. Grijalbo. Madrid, 1984.

● Lo que faltaba decir sobre el *Martín Fierro.*

Uno creía que el *Martín Fierro* —ese poema sobre el que se ha construido la muy estimulante literatura de los argentinos— había sido estudiado desde casi todos los costados posibles. Pero sucede que no era así. Faltaba una reflexión acerca de libro en tanto testimonio filosófico y jurídico. Esta espinosa tarea la ha emprendido Miguel Angel Ciuro Caldani en un trabajo de investigación que contó con el patrocinio del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de su país. Hay un largo prólogo en el que se discuten las diferencias entre «belleza» y «justicia» (y que es, en sí mismo, un trabajo de mérito), para luego entrar de lleno en el objeto del libro. La conclusión del rosarino Ciuro Caldani es ésta: «Cada vez que haya un ser humano desgarrado por la ruptura de una concepción global de la justicia; siempre que un hombre que se siente justo sufra por los cambios justos de la vida, y con cada marginado, estará *Martín Fierro* (verdadera obra clásica, porque sigue viva) denunciando su dolor. Como ha dicho Borges, «Hernández escribió para denunciar injusticias locales y temporales, pero en su obra entraron el mal, el destino y la desventura, que son eternos». *Comprensión jusfilosófica del Martín Fierro,* por Miguel Angel Ciuro Caldani. Fundación para las Investigaciones Jurídicas, Rosario, Argentina, 1984.

● Octavio Paz, bibliografía máxima.

Poner en orden la información sobre la obra de uno de los mayores escritores del siglo en lengua española, es siempre una tarea admirable. Hugo J. Verani se atrevió con una de las más complicadas, porque es mucho lo que ha escrito Octavio Paz y mucho, también, lo que se ha escrito sobre él. Esta *Bibliografía Crítica* se viene a sumar —como lo reconoce el propio autor— a esfuerzos anteriores de Aurora Albornoz y Alfredo Roggiano, indispensables para todo estudioso de la obra del gran creador mejicano. *Octavio Paz: Bibliografía crítica,* por Hugo J. Verani. Ediciones de la Universidad Autónoma de Méjico, 1983.

● Homenaje a un poeta (muerto) joven.

Wilfredo Fernández murió en Madrid, en 1977, un día lluvioso de otoño. Era una de las jóvenes voces de la poesía cubana del exilio y pertenecía a esa generación que

vivió su infancia en los años previos a la Revolución. Fernández había elegido un aforismo de Evgeny Evtuchenko para su primer libro *Palabra de Hombre*. El que dice: «La biografía de los poetas son sus poemas.» Las poesías completas editadas por Playor son, entonces, la biografía estricta y rigurosa de Wilfredo Fernández. ¿Será recordado por sus reflexiones filosóficas? Yo creo que el tiempo será especialmente amoroso con sus poemas más íntimos, aquellos que revelaban pudorosamente sus padecimientos de trasterrado:

La soledad, esa mujer perdida,
ansiosa, triste y placentera
madre de mis palabras lesionadas
estropeados racimos que guardo en un hotel.

El libro de Wilfredo, poesías completas de Wilfredo Fernández. Prólogo de Pío E. Serrano. Editorial Playor, Madrid.

● La entera naranja de José Luis Vega.

En Puerto Rico se está escribiendo muy buena prosa y muy buena poesía. No es que antes no ocurriera lo mismo, pero es que lo que hace veinte años funcionaba con carácter de avanzadilla táctica —donde la defensa del idioma español estaba presente en todos los intentos— ahora es casi un movimiento de masas: se pueden contar por decenas los jóvenes y no tan jóvenes poetas que —tal como quería Alfred Jarry— tratan de descubrir la realidad no en sus leyes, sino en sus excepciones. Entre estas voces nuevas —nuevas para España e Iberoamérica, pero muy conocidas en su isla— sobresale la de José Luis Vega, que alcanza en este libro un alto nivel de expresión. Lo prueba el poema inicial, *Mujer con lluvia:*

Todo es lluvia y de pronto
una mujer avanza entre la lluvia.

Sortea cada bache
con breve pie de pájaro aterido.
Peinados contra el frío los cabellos.
La falda entre sus muslos
amparándose.

O cuando, en *La batalla de los sexos,* escribe:

Considero tus armas y las mías
con la frialdad de un general que fuma.

Todo el libro —amistoso y confianzudo libro— está dedicado a los negocios del varón y la mujer, a eso que suele llamarse «amor» y que suele llamarse «sexo». Tema siempre actual pero escasamente propicio para la originalidad. Vega, que lo sabe, la

busca a través de lo cotidiano y no a través del asombro. Y puede decirle a Ella, entonces (sencilla pero perfectamente), que «estás hasta en la sopa». *La naranja entera,* por José Luis Vega. Editorial Antillana, San Juan de Puerto Rico. Impreso en Madrid, 1983.

● Franz Kafka en Sierra Chica.

García Márquez ha relatado que fue en Bogotá, durante sus tiempos de estudiante de bachillerato, cuando descubrió, leyendo *La Metamorfosis,* de Kafka, que la literatura podía ser un modo adecuado de elaborar la Realidad. Todos alguna vez nos hemos despertado insectos en nuestra propia cama. Sólo que la mayoría se levanta, se afeita y baja a continuar con el espectáculo como todos los días. Esto mismo le pasó a Rafael Flores, pero bastante más al sur: en una cárcel de Argentina, en Sierra Chica, donde purgaba la tenebrosa culpa de haber sido dirigente sindical. También Flores se despertó insecto, también Flores descubrió que la literatura puede ser un modo de vivir. Esa nueva vida comenzó en España, en el exilio, donde está desde 1979. Su primer libro de relatos, *En una caja oscura,* de 1981, mostraba ya los signos inequívocos de alguien que busca y sabe qué busca. Pero había, también, carencia de oficio y exceso de confianza en el poder «nombrador» de las palabras. *Conversaciones con el búho,* su segundo libro, nos muestra a un narrador que ha crecido mucho en poco tiempo, que ya maneja con cierta soltura la tensión narrativa, que no se distrae en lo accesorio, que es capaz de gritar cuando hay que gritar y de callar cuando hay que callar. En su primer libro había mucho para decir, pero no se hallaba el camino para decirlo. En éste el continente de lo literario es ya tierra conocida, pero quizá el autor —satisfecho con su flamante baqueanía— se ha entusiasmado más de lo aconsejable por el mero ejercicio literario, aunque esto no oscurece el valor de muchas páginas ricas y densas. Habrá que esperar su anunciado primer libro de poemas, de próxima aparición, para comprobar hasta dónde seguirá creciendo esta buena promesa. Rafael Flores tiene treinta y cuatro años y nació en Villa María del Río Seco, el mismo pueblo de Leopoldo Lugones. Nada menos. *Conversaciones con el búho,* por Rafael Flores. Editorial Orígenes, Madrid, 1984.—MARIO PAOLETTI. *(Alenza, 10. 28003 MADRID.)*

Revista de Occidente

Publicación periódica
Fundada en 1923 por José Ortega y Gasset

Director:
Soledad Ortega

Secretario de redacción:
Juan Pablo Fusi

Consejo de redacción:
Joaquín Arango, Violeta Demonte,
Emilio Lamo de Espinosa, Antonio Lara,
Estanislao Pérez Pita, Ana Puértolas, Gabriel Tortella,
Santiago Varela y Vicente Verdú

Edita:
Fundación José Ortega y Gasset

Secretario general:
José Varela Ortega

Redacción, suscripciones y publicidad:
Fortuny, 53. Madrid-10. Teléf.: 410 44 12

Director de publicidad:
Erik Arnoldson

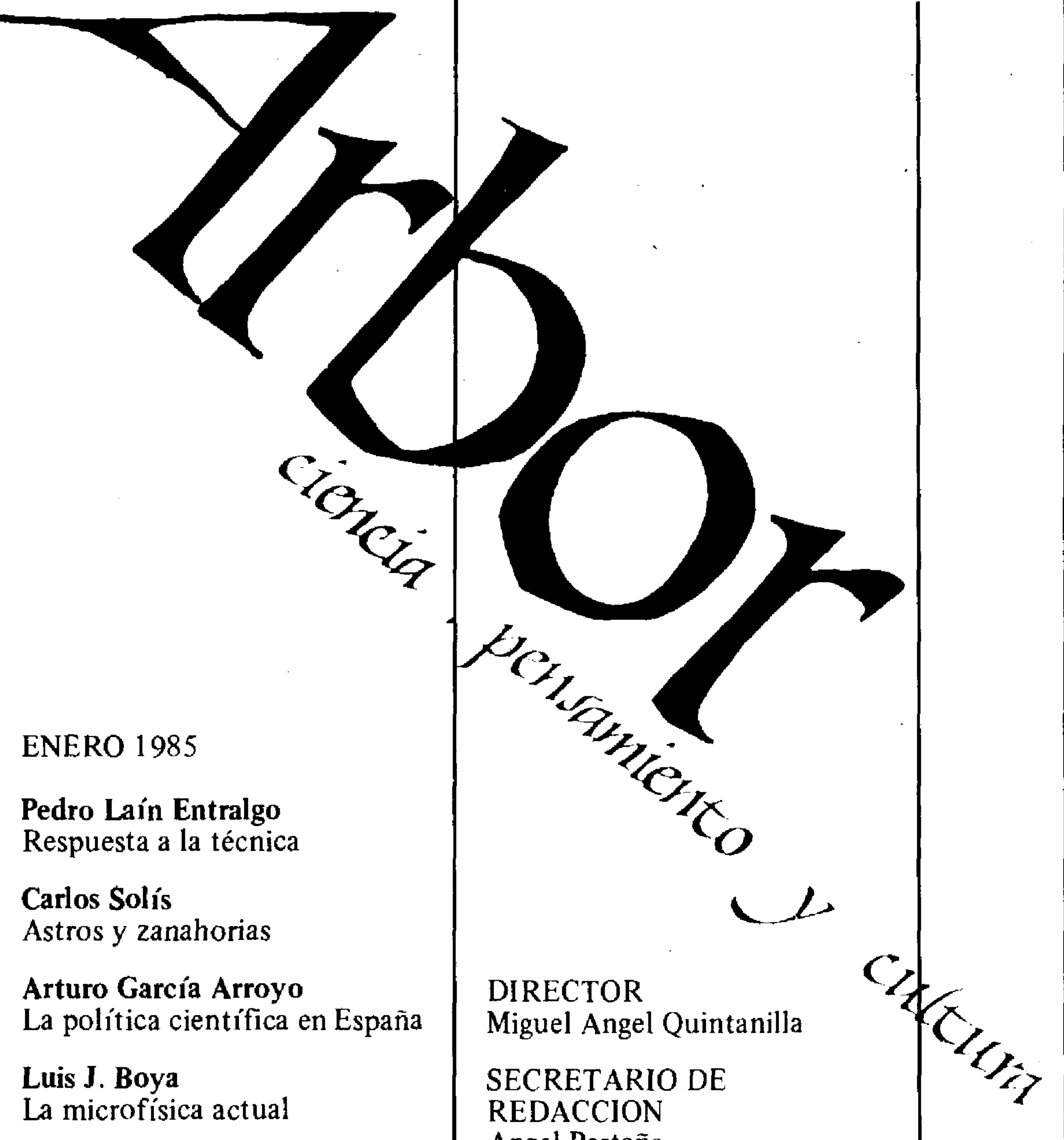
Distribuidora:
Alianza Editorial, S. A.
Milán, 38. Madrid-33. Teléf.: 200 00 45

Extraordinario VI Núms. 24-25. 500 ptas.

ORTEGA, VIVO

Escriben:

MARIA ROSA ALONSO • JUSTINO DE AZCARATE • JAIME BENITEZ • RAMON CARANDE • PEDRO CARAVIA • JULIO CARO BAROJA • ROSA CHACEL • LUIS DIEZ DEL CORRAL • PAULINO GARAGORRI • F. GARCIA ENRIQUEZ • EMILIO GARCIA GOMEZ • JOSE GERMAIN • MANUEL GRANELL • JORGE GUILLEN • JOSE A. MARAVALL • JULIAN MARIAS • JOSEP PLA • JOSE PRAT • A. RODRIGUEZ HUESCAR • C. SANCHEZ-ALBORNOZ • F. VEGA DIAZ • CONDESA DE YEBES • MARIA ZAMBRANO • XAVIER ZUBIRI



DIRECTOR
Miguel Angel Quintanilla

SECRETARIO DE REDACCION
Angel Pestaña

COMITE DE REDACCION
Juan Manuel Orza
Luis Alberto de Cuenca
Carlos Solís
Rafael Pardo.
Eduardo Rodríguez Farré

REDACCION
Serrano, 127. 28006 Madrid

SUSCRIPCIONES
Servicio de Publicaciones del CSIC
Vitrubio, 8. 28006 Madrid

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

FIN DE SIGLO

REVISTA DE LITERATURA

Dirección:
FRANCISCO BEJARANO Y FELIPE BENITEZ REYES

Redactor Jefe:
JESUS FERNANDEZ PALACIOS

N.º 8

Poemas de EUGENIO DE ANDRADE, CLAUDIO RODRIGUEZ, JULIO MARISCAL, J. M. BENITEZ ARIZA, FELIPE BENITEZ REYES, JOSE JULIO CABANILLAS, JUAN LAMILLAR, ABELARDO LINARES, JULIO LLAMAZARES, D. H. LAWRENCE y CARLOS EDMUNDO DE ORY

Cartas de RICARDO MOLINA y GEORGE ORWELL

Colaboraciones y traducciones de
JOSE LUIS GARCIA MARTIN, J. JAVIER LABORDA, JACQUES CONCARNEAU, JOSE LUIS TELLEZ, JOSE MARIA CONGET, AQUILINO DUQUE, FELIX DE AZUA, FRANCISCO BEJARANO, RAFAEL PEREZ ESTRADA, ANTONIO COLINAS

NOTAS DE LECTURA

Suscripción por cuatro números

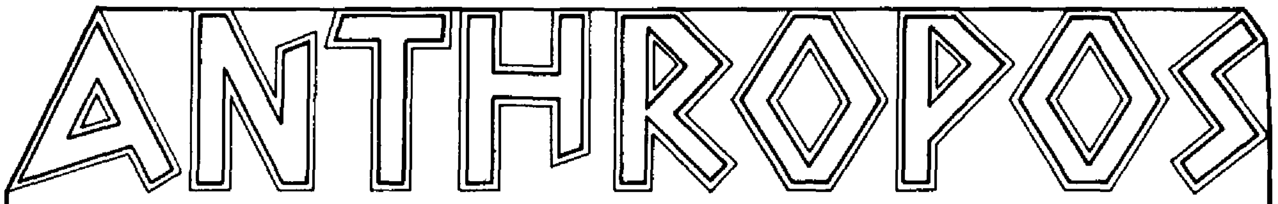
España: 1.500 ptas.—Europa: 2.800 ptas.
Otros países: 30 $ USA

Núms. 0 al 3 agotados

Núms. atrasados: 1.000 ptas.

Redacción y administración:

Ancha, 7
Apartado 1724
Teléf. (956) 32 16 04
JEREZ DE LA FRONTERA



BOLETIN DE INFORMACION Y DOCUMENTACION

LA CULTURA INVENTA Y CREA TRABAJO

Publicación Documental que tiene por objeto el **Estudio de la Obra Intelectual** de los centros básicos de acción y experiencia *como agentes creadores de nuestra cultura científica actual,* investigando, al mismo tiempo, su génesis en la tradición histórica.

El eje de la Publicación es siempre un **AUTOR/TEMA MONOGRÁFICO**, o un Centro de Investigación, del que se estudian tanto su biografía intelectual como los temas de su investigación y correspondiente verificación.

La **DOCUMENTACIÓN MONOGRÁFICA** se refiere al área temática de trabajo del autor, recogiendo los diversos aspectos actuales de su investigación, sus aplicaciones, sus ámbitos de estudio y la *bibliografía correspondiente.*

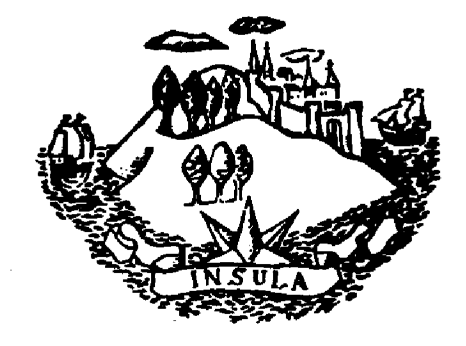
Publicación Imprescindible para Centros de Estudio, de *Investigación; Bibliotecas, Ateneos; Centros de Educación* y Formación, Institutos y, en general, para todas aquellas instituciones culturales o personas que entienden **la Cultura como Proyecto de Historia Crítica de la Producción Cultural.**

SELECCIÓN DE AUTORES/	TEMAS PUBLICADOS
Octavio PAZ	Bibliografía de y sobre Octavio Paz
Luis ROSALES	Bibliografía de y sobre Luis Rosales
Pablo PICASSO	Avance de Bibliografía hispánica sobre Picasso
Karl MARX	Bibliografía hispánica de Marx
Charles DARWIN-Faustino CORDÓN	Bibliografía hispánica sobre Darwin y el darwinismo
Salvador GINER	Sociología del conocimiento
Antoni JUTGLAR	COU. Libros de Texto
José Luis ABELLÁN	Introducción al pensamiento español contemporáneo (Siglo XX)
Juan David GARCÍA BACCA	Filosofía 1.er Ciclo (1)
Claudio ESTEVA FABREGAT	Filosofía 1.er Ciclo (y 2)
José M.ª LÓPEZ PIÑERO	La ciencia en la España de los siglos XVI y XVII
Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ	Historia del Arte 1.er Ciclo (1)
Fernando CALVET	Bioquímica
Edgar MORIN	Sociología 1.er Ciclo
Emilio LLEDÓ	Filosofía del lenguaje
José A. GONZÁLEZ CASANOVA	Ciencias Políticas 1.er Ciclo
Francisco RODRÍGUEZ ADRADOS	Filología clásica griega

AUTORES/	TEMAS EN PREPARACIÓN
Rafael ALBERTI	La Generación Poética de 1927
Manuel MARTÍN SERRANO	Ciencias de la Información
José Joaquín YARZA	Historia del Arte. Iconografía
Pablo IGLESIAS	El Socialismo en España
Francesc de B. MOLL	Lexicografía catalana

ANTHROPOS
EDITORIAL DEL HOMBRE

INFORMACIÓN Y SUSCRIPCIONES:
Enrique Granados, 114 08008 BARCELONA España
Tel.: (93) 217 25 45/2416 Télex: 51832 FSLW-E



INSULA

Fundada por ENRIQUE CANITO
Director: JOSE LUIS CANO
Secretario: ANTONIO NUÑEZ
Redacción: CARLOS ALVAREZ-UDE

Número 452-453 **Julio-Agosto 1984**

CENTENARIO DE LEON FELIPE (1884-1968)

Artículos de CONCHA ZARDOYA, JOSE ANGEL ASCUNCE ARRIETA, JOSE PAULINO, ALBERTO SANCHEZ, MANUEL ANDUJAR, MILAGROS ARIZMENDI, LEOPOLDO DE LUIS, JULIO LOPEZ, FRANCISCO FUENTES FLORIDO, FRANCISCO GINER DE LOS RIOS y JULIETA GOMEZ PAZ. Poemas de VICENTE ALEIXANDRE y JESUS HILARIO TUNDIDOR.

Además, artículos de LUIS SUÑEN, JAVIER GOÑI, EMILIO MIRO, JULIAN GALLEGO, JOSE LUIS CANO, JOSE A. MUÑOZ ROJAS, JULIO NEIRA, ISABEL BUTLER DE FOLEY, MARY SOL OLBA, FRANCISCO YNDURAIN, JOAQUIN CASALDUERO, JORGE RODRIGUEZ PADRON, ALBINO DABOVE, ALICE HALL, ALBERTO ADELL, ARMANDO LOPEZ CASTRO, ALBERTO FERNANDEZ TORRES y ANTONIO CASTRO; relatos de JULIO RICCI y JOSE CARLOS CATAÑO; poemas de JAIME SILES; ilustraciones de RICARDO ZAMORANO, y notas de lectura de MILAGROS SANCHEZ ARNOSI, GUILLERMO CARNERO, JOSE MANUEL LOPEZ DE ABIADA, ARTURO RAMONEDA SALAS y MARIANO ANTOLIN RATO.

Un volumen de 32 págs., 435 × 315 mm., 600 ptas.

Precio de suscripción:

	ESPAÑA	EXTRANJERO
Año	2.950 ptas.	3.850 ptas. (29,50 $ USA)
Semestre	1.775 ptas.	2.300 ptas. (18 $ USA)
Número corriente	295 ptas.	385 ptas. (2,95 $ USA)
Año atrasado	3.700 ptas.	4.650 ptas. (35,75 $ USA)
Número atrasado	350 ptas.	465 ptas. (3,60 $ USA)

Redacción y Administración:

Cardenal Cisneros, 65
Teléfs. (91) 445 47 08 (Redacción) y 445 47 16 (Administración)
28010 MADRID

ESTUDIOS DE HISTORIA DEL PENSAMIENTO ESPAÑOL

JOSE ANTONIO MARAVALL

Las series de estos «Estudios de Historia del pensamiento español» reúnen y distribuyen en tres grupos aproximadamente cincuenta trabajos. En ningún momento se deja de tomar en cuenta, en el plano de la mentalidad de cada época, la conexión con numerosas variables de la vida social, ni de atender a datos comparativos con la cultura de otros países.

SERIE PRIMERA
EDAD MEDIA

La serie primera contiene los dedicados a la Edad Media. Su primera edición apareció en 1967; la segunda, en 1973, con la incorporación de varios títulos nuevos; en la tercera se conservan los mismos, y se han añadido algunas notas al pie de página, con la noticia o el comentario de un cierto número de novedades bibliográficas aparecidas en los últimos años.

SERIE SEGUNDA
LA EPOCA DEL RENACIMIENTO

Sale a la luz por primera vez la serie segunda, que contiene trabajos dedicados todos al Renacimiento, desde sus primeras manifestaciones. Dentro del concepto general de la época en Europa, el autor considera el Renacimiento como más propiamente atenido a una fórmula de emulación que de imitación, lo que lleva a iniciar una visión de la marcha de la historia hacia adelante.

SERIE TERCERA
EL SIGLO DEL BARROCO

Esta serie por primera vez vio la luz en 1975 y, agotado hace ya tiempo, se ha querido esperar a su segunda edición hasta el momento, que hoy llega, de poder dar al público las tres series completas. Este volumen III recoge los estudios sobre el siglo XVII, preferentemente contemplado desde el punto de vista de su concepción como época del Barroco europeo.

Pedidos:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avda. de los Reyes Católicos, 4
MADRID-3

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete

a pagar .... (1).
contra reembolso
a la presentación de recibo

.........., ... de .... de 198 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas
España	Un año (doce números)	3.500
	Dos años	6.500
	Ejemplar suelto	300

		Correo marítimo $ USA	*Correo aéreo* $ USA
Europa	Un año	30	45
	Dos años	60	90
	Ejemplar suelto	2,50	4
América y Africa	Un año	30	75
	Dos años	60	150
	Ejemplar suelto	2,50	5
Asia y Oceanía	Un año	30	80
	Dos años	60	150
	Ejemplar suelto	2,50	6

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 05 80, extensión 396.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente: Centenarios de Hernán CORTES, David Herbert LAWRENCE y Georg LUKACS • Otilia LOPEZ FANEGO: La influencia española en CORNEILLE • Poemas de Luis ROSALES, Rafael MONTESINOS y Elena ANDRES • Textos sobre Gabriel GARCIA MARQUEZ, Francisco BRINES y la primera traducción castellana de «El Capital» de Karl MARX • Relatos de Jorge CELA y Amancio SABUGO • Pablo SOROZABAL SERRANO: Fotográficas.

Precio de este ejemplar: 300 pesetas.